



المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم
جامعة الطائف
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب - قسم اللغة العربية

تشكيل العلامات في أدب الأطفال عند محمد موفق سليمة

إعداد الطالبة:

شيخة سعود ماجد السبيعي

الرقم الجامعي: ٤٣٦٨٠٠٤٨

التخصص: أدب ونقد

إشراف

أ.د سامية حمدي صديق

أستاذ نظرية الأدب . جامعة الطائف

العام الجامعي

١٤٣٩هـ . ٢٠١٨م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

ملخص البحث باللغة العربية

يدور هذا البحث حول: تشكيل العلامات في أدب الأطفال عند محمد موفق سليمة، وينقسم إلى: تمهيد وينقسم إلى قسمين .

يتناول التمهيد: العلامات وأدب الأطفال، ثم يعرف بالكاتب وأدب الأطفال عنده.

وبعده يأتي الفصل الأول؛ بعنوان: العلامات الأولى من (٣-٧) سنوات، في مبحثين؛ يدور الأول حول: اللغة؛ الكلمة، الجملة البسيطة.

أما المبحث الثاني فيتناول: الصورة؛ ويضم: وظيفة الصورة، تآزر الكلمة والصورة.

أما الفصل الثاني فيتناول: العلامات واللغة، ويضم مبحثين: الأول: اللغة؛ ليبدأ بدراسة تركيب الجملة، والأسلوب وخصائصه.

ويعقبه المبحث الثاني؛ ليدور حول: بنية العلامة؛ فيضم: المباشرة، الرمز.

ثم يختم البحث بالفصل الثالث، الذي يتناول: العلامات المركبة (من ٨ - ١٢ سنة)؛ ليضم مبحثين -أيضاً-؛ الأول: السرد والعلامة؛ ليدرس بنية القص، الشخصية، الأحداث، الزمان، المكان.

والمبحث الثاني يدرس: المسرح والعلامة؛ ليحلل: البنية الدرامية، الصراع، الشخصية الدرامية، الزمن، الفضاء الدرامي.

وتأتي الخاتمة؛ لتقدم النتائج والتوصيات.



Abstract

This study points out the structure signs in children's literature by Mohammed Mowafaq Salima and is divided into preface and two large parts.

The preface deals with the signs and the children's literature, then introduces the writer and children's literature according to him.

Then comes the first chapter which is entitled *The first signs* from (3- 7 years) in two subjects, the first one studies the language; the word, and the simple sentence. While the second subject deals with the image and includes the image function, the solidarity of the word and the image.

The second chapter deals with signs and language, and includes two sections: the language which begins by studying syntax, and style with its characteristics. Followed by the second section which studies the structure of the sign and includes directly, and symbol. The research concludes with the third chapter, which deals with composite marks from (8-12 years). It also includes two sections. The first section deals with the narration and the sign to study the structure of storytelling, personality, events, time, and place. The second section examines the theater and the sign in drama structure, conflict, drama character, time, and dramatic space.

The conclusion then presents the results and recommendations.



مُقَدِّمَةٌ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

F

ينال أدب الأطفال مكانة سامية؛ إذ يُعنى بطفل اليوم، ورجل الغد، وفنونه المختلفة غنية بوسائل التأثير والانتباه، فتعمل على صقل مواهبهم، وتربية أذواقهم، وإثراء حسهم الجمالي والإدراكي، وتنمية قدراتهم على التركيز والإصغاء، ومساعدتهم على فهم معنى الحياة والتكيف معها، وإكسابهم جملةً من القيم، والمعايير الاجتماعية والسلوكية.

ويعد أدب الأطفال أداةً مهمة من أدوات تنشئة الطفولة، التي تعتبر عماد المستقبل وأساسه؛ حيث أن أدب الأطفال يساهم بقوة في بناء شخصية الطفل، التي تقوم عليها في المستقبل شخصية المجتمع الجديد بأكمله.

ويعرف هذا النوع من الأدب بأنه: " مجموعة من الإنتاجات الأدبية المقدمة للأطفال، التي تراعي خصائصهم وحاجاتهم ومستويات نموهم المختلفة؛ أي أنه -في معناه العام- يتضمن كل ما يقدم للأطفال؛ من مواد تجسد المعاني، والأفكار، والمشاعر..."^(١).

ويعرفه الحديدي بقوله: " خبرة لغوية في شكل فني، يبدعه الفنان خاصة لأطفال فيما بين الثانية والثانية عشرة أو أكثر قليلاً، يعيشونه ويتفاعلون معه، فيمنحهم المتعة والتسلية، ويدخل على قلوبهم البهجة والمرح، وينمي فيهم الإحساس بالجمال وتذوقه، ويقوي تقديرهم للخير ومحبتة، ويطلق العنان لخيالهم وطاقتهم الإبداعية، ويبني فيهم الإنسان"^(٢).

ويعد أدب الأطفال وسيطاً مناسباً في الجانب التربوي للتعليم، وتنمية القدرات الذهنية، واستقرار الجوانب النفسية لدى الطفل، ويمكن القول: إنه يتيح للطفل الشعور بالرضا، والثقة بالنفس، وحب الحياة، والطموح للمستقبل؛ من خلال مواده وفنونه الأدبية والثقافية، التي

(١) الهبيتي، هادي نعمان: ثقافة الأطفال، الصفاة. الكويت: منشورات سلسلة عالم المعرفة، (١٩٨٨ م)، ص ١٤٨.

(٢) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط ٦، ١٩٩٢ م، ص ٤٨.

تسهم في تكوين الطفل الذي يشارك مشاركة فعالة في شؤون مجتمعه.

ومن هذا المنطلق كان اختيار المادة التي سأتناولها؛ وهي: أدب الطفل؛ حيث وجدت فيه مادة خصبة تستحق البحث والدراسة، ولفت نظري ما يزخر به قصص الأطفال من نماذج رائعة، كدت أرتضيها، لولا وقوعي على نتاج محمد موفق سليمة، وقلة الدراسات حوله كان دافعا قويا لدراسة هذا النتاج والبحث فيه؛ لكشف ما به من فائدة عظيمة في مجال الطفولة.

ولقد حاولت الباحثة التوصل إلى دراسات سابقة ذات صلة بموضوع الدراسة الحالية، **فاستعانت** بمركز الملك فيصل للبحوث والدراسات الإسلامية، ومكتبة الملك فهد الوطنية، فلم **تعثر** على أي دراسة علمية بنفس العنوان والمحتوى، لكن هناك رسائل ودراسات -تناولت كُتَّاب الأطفال- تمت الاستفادة منها؛ لربطها بمحور الدراسة؛ وهو: أدب الطفل؛ منها: رسالة الماجستير، التي بعنوان: (قصص الأطفال لدى يعقوب إسحاق) للباحثة: نورة الغامدي، من جامعة أم القرى، ورسالة أخرى بعنوان: (قصص عبد التواب يوسف الديني للأطفال، دراسة تحليلية فنية) للباحثة: شفاء **عبد الله** الحبيد.

واعتمدت الدراسة على جملة من المصادر والمراجع الأساسية للموضوع؛ من أهمها: قصص ومسرحيات محمد موفق سليمة، المنشورة من قبل دار الهدى للنشر والتوزيع.

وقد قسم هذا البحث إلى: تمهيد، وثلاثة فصول، وخاتمة.

فالتمهيد يشمل محورين؛ هما:

١ - العلامات وأدب الأطفال.

٢ - محمد موفق سليمة وأدب الأطفال.

أما **الفصل الأول**: فقد خصصته لدراسة العلامات الأولى من (٣ - ٧) سنوات، يشمل مبحثين، هما: اللغة (الكلمة - الجملة البسيطة)، الصورة (وظيفة الصورة - وتأزر الكلمة والصورة).

واهتم **الفصل الثاني** بدراسة: العلامات واللغة، ويشمل مبحثين كذلك، هما: اللغة (تركيب الجملة - الأسلوب وخصائصه)، بنية العلامة (المباشرة - العلامة والرمز).

والفصل الثالث تناولت فيه: العلامات المركبة من (٨ إلى ١٢ سنة)، ويشمل مبحثين؛
هما: السرد والعلامة (بنية القص . الشخصية . الحدث . الزمان . المكان)، المسرح والعلامة (البنية
الدرامية . الصراع . الشخصية الدرامية . الزمان . الفضاء المسرحي).
وأخيرا جاءت الخاتمة، التي ضمت أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة والمصادر
والمراجع .



التمهيد

- ١ - العلامات وأدب الأطفال.
- ٢ - محمد موفق سليمة وأدب الأطفال.

- العلامات وأدب الأطفال

تعد العلامة المادة الخام "السيمياء" . السيميولوجيا . واللبننة الأساسية لها، وقد اختلفت التعاريف التي تدور حول السيميولوجيا، لكنها دارت جميعها حول فلك العلامة؛ فهي: ذلك "العلم الذي يبحث في أنظمة العلامات، لغوية كانت أو أيقونية، أو حركية، وبالتالي فإذا كانت اللسانيات تدرس الأنظمة اللغوية، فإن السيميولوجيا تبحث في العلامات غير اللغوية، والتي تنشأ في حضان المجتمع"^(١).

وأجمع علماء الغرب على تعريف السيميولوجيا بأنها: العلم الذي يدرس العلامات، وبهذا عرفها كلاً من "تودروف" و "كريماس" و "جوليا كريستيفا" و "جون دويوا"^(٢).

أما عند علماء العرب: فقد حدد الدكتور صلاح فضل مفهوم السيميولوجيا بأنها: "العلم الذي يدرس الأنظمة الرمزية في كل الإشارات الدالة، وكيفية هذه الدلالة"^(٣).

وقد عرفها الدكتور سعيد علوش بقوله: "هي دراسة لكل مظاهر الثقافة، كما لو كانت أنظمة للعلامة واعتماداً على افتراض مظاهر الثقافة، كأنظمة علامات في الواقع"^(٤).

فيظهر من هذه التعريفات السابقة: أن السيميولوجيا علم يهتم بالعلامة من جميع أشكالها.

ويرجع الفضل في نشأة هذا العلم إلى فردينان دي سوسير Ferdinand de Saussure (١٨٥٧ - ١٩١٣) عالم اللغويات التاريخية السويسري الأصل، وبعد وفاته

(١) حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرين، العدد الثالث، ١٩٩٨م، ص ٨٠.

(٢) انظر: كامل، عصام خلف: الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، ٢٠٠٣م، ص ١٨.

(٣) فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط ١، دار الشروق، ١٤١٩هـ - ١٩٩٨م، ص ٢٧٩.

(٤) علوش، سعيد: معجم مصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت. لبنان، ط ١، ١٤٠٥ - ١٩٨٥م، ص ١١٨.

ببضع سنوات جمع طلابه المحاضرات التي ألقاها سوسير في جامعة جنيف على شكل كتاب بعنوان: (محاضرات في علم اللغويات العامة)، ذكر فيه تفسيراً لمفهوم السيميولوجيا؛ وذلك في قوله: "اللغة نظام علامات، يعبر عن أفكار؛ ولذا يمكن مقارنتها بالكتابة، بأبجدية الصم - البكم، بأشكال اللياقة، بالإشارات العسكرية، وبالطقوس الرمزية... إلخ، على أن اللغة هي أهم هذه النظم على الإطلاق. وصار بإمكاننا - بالتالي - أن نرتقي علماً يُعنى بدراسة حياة العلامات داخل المجتمع، وسيشكل هذا العلم جزءاً من علم النفس العام، وسندعو هذا العلم: سيميولوجيا *semiology*، وسيتحتم على هذا العلم أن يعرفنا بما تشكل منه العلامات، وبالقوانين التي تتحكم فيها، وبما أنه لم يوجد بعد، فيستحيل التكهن بما سيكون عليه، ولهذا العلم الحق بالوجود في إطاره المحدود له مسبقاً، على أن اللسانيات ليست إلا جزءاً من هذا العلم، فالقوانين التي قد تستخلصها السيميولوجيا ستكون قابلة للتطبيق في مجال اللسانيات، وستجد - هذه الأخيرة - نفسها مشدودة إلى مضمار أكثر تحديداً في مجموع الأحداث الإنسانية" (١).

بيد أن سوسير استطاع أن يتنبأ بهذا العلم، دون أن يعتمد إلى تحديد الأطر العامة التي يقوم عليها هذا العلم؛ ولعل سبب ذلك: أنه - في هذه المرحلة من البحث - كان حريصاً - بصفة خاصة - على تحديد اللسانيات العامة، وبالأحرى موضوع اللسانيات " فإن لم يكن فردينان دي سوسير بذلك مؤسس علم العلامات اللغوية، فإنه - من جانب آخر - قد نهض بكل المفاهيم الحالية للعلامات في تأليف معين إلى مستوى أعلى؛ فهو الذي رتب العلامات في أنظمة علامتية، وجدد خواص العلامة اللغوية، وبحث في العلاقات بين لغات إنسانية طبيعية وأنظمة علامتية أخرى" (٢).

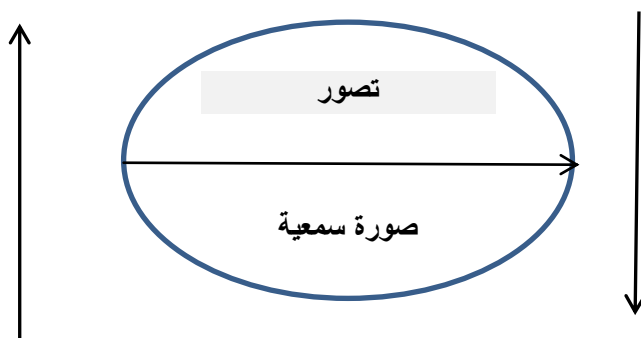
والعلامة - عند دي سوسير - لا تربط شيئاً باسم، بل تصور بصورة سمعية، وهذه -

(١) بيير غيرو: السيمياء، ترجمة: انطوان أبي زيد، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، باريس، ط ١، سنة ١٩٨٤م، ص ٦.

(٢) بريجيت بارتست: مناهج علم اللغة. من هرمان باول حتى ناعوم تشومسكي. ترجمة سعيد حسن بحراري، المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٤، ص ١٠١.

الأخيرة- ليست الصوت المادي، الذي هو شيء فيزيائي صرف، بل هي الدافع النفسي لهذا الصوت، والتمثل الذي تهبنا إياه شهادة حواسنا، إن الصورة السمعية هي حسية^(١).

فالعلامة -عنده-: هي كيان ثنائي المبنى، مكوّن من: الدال والمدلول؛ فالدال هو: الصورة الحسية الصوتية، والمدلول هو: المفهوم، أو فكرة الصورة الصوتية الحسية؛ فهي كيان نفسي ذو وجهين، يمكن تمثيله بالشكل التالي:



وطبيعة العلاقة بينهما هي علاقة اعتباطية؛ بمعنى: أنه لا يوجد ما يبرر ارتباط الدال بالمدلول^(٢).

فيظهر أن سوسير حصر هذا العلم في دراسة العلامات في دلالاتها الاجتماعية فقط، على عكس بيرس، الذي جعلها تدرس العلامات العامة، سواء اللسانية والغير اللسانية؛ فالسيميوطيقا البيرييسية لا ينصرف كامل اهتمامها إلى العلامة فقط، بل يتجاوزها إلى ما تنتجه هذه العلامة، مما هو ثانوي وغير أساسي، إلى درجة أن يصبح ذا قيمة؛ كتذاكر الحافلات والصكوك المصرفية، أو ذا شكل إبلاغي؛ كالتعبير عن العواطف، وكالتعبير الأدبي...^(٣).

وإذا كانت العلامة عند سوسير ثنائية الطابع - الدال والمدلول -، فإنها من وجهة نظر بيرس: "علامة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية، تنتمي على التوالي إلى الأبعاد الثلاثة الماثول،

(١) فيردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة، يوسف غازي، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ١٩٨٦، ص ٢٧.

(٢) انظر: فيردينان دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، مرجع سابق، ص ٨٩.

(٣) الرغيني، محمد: محاضرات في السيمولوجيا، ط ١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٤٠٧ - ١٩٨٧م، ص ٨٠٧.

والموضوع، والمؤول "(١)".

فالأوربيون يستعملون مصطلح "السيمولوجيا" بتأثير من دي سوسير، الذي وضع هذا المصطلح، واستعمله في محاضراته، بينما **الأمريكيون استعملوا** مصطلح "السيموطيقا" بتأثير من بيرس، الذي وظفه في مختلف كتاباته حول العلامة، إلا أن المصطلحين معا عرفا انتشارا متبادلاً.

أما التحليل السيمولوجي للنص الأدبي فينطلق " من اعتبار أن النص يحتوي بنية ظاهرة وبنية عميقة يجب تحليلها، وبيان ما بينهما من علائق؛ لأن انسجام النص الأدبي ناجم عن تضمنه بنية عميقة محكمة التركيب، وبذلك تخلصت السيميائية في ممارساتها **من** ثنائية الشكل والمضمون ؛ لأنه لا يوجد تركيب اعتباطي مستقل بذاته، بل إن كل تصور وكل قاعدة هي في نفس الوقت (تركيبية ودلالية) "(٢)".

والتحليل السيمولوجي يتأثر بدرجة كبيرة بشخصية من يقوم بالتحليل والظروف المحيطة به؛ ولذلك فإن التحليل السيمولوجي -نص معين- قد يختلف من شخص إلى آخر، ومن منطقة لأخرى، ومن فترة زمنية لأخرى، وهو مجال خصب للإبداع.

ويقصد بالتحليل السيمولوجي للنص الأدبي: دراسة النص من جميع جوانبه دراسة سيمولوجية تغوص في أعماقه، وتستكشف مدلولاته المحتملة، مع محاولة ربط النص بالواقع، وما يمكن الاستفادة وأخذ العبر منه.

ومن هذه النصوص: أدب الطفل، الذي يعد جزءاً من الأدب بعمومه، ويحمل خصائصه وصفاته، ولكنه **يُعنى** فقط بطبقة محدودة من القراء؛ هم: الأطفال، وهو وإن استفاد من الفنون الحديثة والرسوم والصور والأشكال التوضيحية، فإنه يحمل في النهاية مضمونا معيناً، سواء صيغ بأسلوب المقالة، أو بأسلوب القصة، أو الأنشودة، أو الحكاية(٣).

(١) جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر/ عبد الرحمن بو علي، مطبعة النجاح الجديدة (البيضاء)، ٢٠٠٠م، ص ٢١.

(٢) عزام، محمد: النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦م، ص ٤٩.

(٣) همداني، كفايت الله: أدب الأطفال (دراسة فنية)، محاضرات بقسم العربي، الجامعة الوطنية للغات الحديثة، إسلام

ويعتبر أدب الأطفال من الفنون الحديثة في الأدب العربي، والعالمى؛ إذ لا يختلف في مفهومه عن الأدب العام، إلا في كونه موجهاً إلى فئة خاصة من المجتمع؛ وهي **الطفولة**، التي " تتميز بمستوى عقلي معين، وبإمكانات وقدرات نفسية ووجدانية تختلف عن الكبار، فتجارب الطفولة وميزاتها محددة، وآفاقها التخيلية واسعة رحبة لا تحدّها حدود، ولا تحصرها ضوابط الكبار، ووسائلهم في البحث والتفكير والتحليل والاستيعاب ليست كوسائلنا الناضجة، التي اكتسبناها بالمران، والتجربة الطويلة، والثقافات المتنوعة" (١).

بدأ الاهتمام بالطفل والأدب الموجه إليه يزداد في العالم العربي بعد انقضاء الثلث الثاني من القرن العشرين؛ حيث نال هذا الأدب اعترافات الهيئات العلمية والأدبية، فأدخلت مادة أدب الأطفال إلى بعض الجامعات والمعاهد العلمية، وأنشئت مكاتب الأطفال في أرجاء الوطن العربي، وقدم الكتاب إبداعاتهم: **قصصاً**، ومسرحيات، وقصائد، وأغاني، وقدم الدارسون دراسات كثيرة حول أدب الأطفال، وهذا كله أسهم في إرساء قواعد أدب الأطفال وتطوره في العالم العربي، وبدأ اتجاه الأدباء والشعراء للكتابة للأطفال في الأدب العربي؛ أمثال: كامل كيلاني، وزكريا تامر، وسليمان العيسى.. وغيرهم الكثير (٢).

وأدب الأطفال من الوسائل الفنية المساهمة في تنشئة الطفل، وتكوين **شخصيته** الطفولية، التي تقوم عليها شخصية هذا المجتمع، ف " أدب الأطفال - باعتباره وسيطاً تربوياً - يتيح الفرص أمام الأطفال لمعرفة الإجابات عن أسئلتهم واستفساراتهم، ومحاولات الاستكشاف، واستخدام الخيال، وتقبل الخبرات الجديدة التي يرفدها أدب الأطفال، إنه يتيح الفرصة أمام الأطفال لتحقيق الثقة بالنفس، وروح المخاطرة في مواصلة البحث والكشف وحب الاستطلاع" (٣).

ومن هنا يلوح أدب الطفولة في الأفق؛ ليشكل وسيلة بالغة الأهمية في تربية الأطفال والرقى

أباد، جامعة بنجاب، العدد السابع عشر، ٢٠١٠ م، ص ١٤٨.

(١) كيلاني، نجيب: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ١٩٨٦ م، ص ١٣.

(٢) انظر: مقدادي، موفق رياض، أدب أطفال العربي (واقع وتحديات)، العلوم الانسانية والاجتماعية، المجلد ٤١،

العدد ١، ٢٠١٤، ص ١٢٩.

(٣) شحاته، حسن: أدب الطفل العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط٢، ١٤١٤ - ١٩٩٤، ص ١٢.

بهم؛ حتى يكونوا -بحق- رجال المستقبل، الذين يمكن الاعتماد عليهم في بناء الأمة. وبما أن ديننا الإسلامي الحنيف دين التكامل والشمولية، فلم يكن ليهمل جانباً مهماً في حياة أفرادها، فجعل من الأدب وسيلة فاعلة، وفناً راقياً يجوي ما يمس حياة الطفل المسلم " ولأن الأدب إحدى النوافذ الثقافية التي يدخل منها الهواء الصحي لعقل الطفل، كان اهتمامنا به وسيلة هامة؛ لكي تغرس في نفسه مجموعة القيم الدينية، والاجتماعية، والاخلاقية، والوطنية، والمعرفة، والثقافة، وقيم الحياة العملية، وتكامل الشخصية، التي إذا أحسننا بناءها فقد ضمنا طفلاً لا يشكل عبئاً علينا، ولا يكون مصدر خطر على العالم"^(١).

فهذه إشارة واضحة إلى الدور الكبير الذي يقوم به أدب الطفولة؛ حيث أنه يساهم في بناء شخصية الطفل، ونموه الجسمي والعقلي والنفسي والاجتماعي، وحتى اللغوي، فهذا الأدب يمثل مجالاً هاماً لتنمية قدرات الطفل على الإبداع.

- محمد موفق سليمة وأدب الأطفال:

هو الشيخ: محمد موفق سليمة، الملقب بأبي البراعم، ولد في مدينة دمشق عام ١٣٧٠ هـ الموافق ١٩٥٠ م، وأتم دراسته الأولية فيها.

حصل على إجازة في اللغة العربية من جامعة دمشق، عمل مدرساً لأكثر من عشرين عاماً، تجاوز إنتاجه أربعمئة عمل؛ ما بين حكاية ومسرحية، كلها للأطفال.

استطاع أن يظفر بلقب: **أبي البراعم**، نسبة إلى تسميته للأطفال بالبراعم " تأسرك شخصيته؛ فحديثه جذاب؛ إذا رأيته لا تملك إلا أن تحبه، يخصك بابتسامة عذبة، فيبدو وجهه كصفحة نهر صافية مشرقة، يلقبونه بأبي البراعم، وهو جدير بهذا اللقب، فقد كان يحلم في صغره بإنسان يحكي له حكاية تخلو من خرافة أو شطحات وإسرائيليات، فلم يجد، وولد ذلك لديه اندفاعاً؛ أن اختط نهجاً جديداً في أدب الصغار والأحبة البراعم، يبيني فيهم ما افتقده في

(١) نمر، موسى عبد المعطى، والفيصل، محمد عبد الرحيم: أدب الأطفال، دار الكندي، إربد، الأردن، ٢٠٠٠م، ص

صغره" (١).

عمل أبو البراعم في مجال الكتابة للأطفال، في وقت كانت فيه الكتابة للصغار تسير ببطء وضعف، فنراه يصف أدب الأطفال بقوله: " ما زال أدب الأطفال في عالمنا الإسلامي والعربي يسير خطوات الحبو، ويزحف ويهوي، ويقع ويترنح، والعاهة موجودة على مستوى الأدباء الذين ليس لديهم الصبر على التكيف مع ما يدور حولهم في دور النشر، فيملون بسرعة، وتفاجئهم الجلطة العملية، فيجف قلمهم، لم ندرك بعد حاجتنا إلى عالم الأفكار على مستوى البراعم، وما زلنا نعيش عالم الأشياء والأشخاص، والمطبوعات في معارضنا للتكريس لا للبناء، حتى للكبار، فما بالكم لبراعمنا؟! ومكتبات مدارسنا أكثر بؤسا؛ يحط عليها التراب، وتتشعث في جنباتها العناكب. العقول ذهبت! فالمراهقة مرحلة ذات طبيعة متقلبة عند الناشئة، ومع ذلك لا تحظى باهتمام يذكر، سواء على مستوى المطبوعات، أو الإنتاج الإبداعي" (٢).

وكانت لكتابة **أبي** البراعم شيء من الابتكار والاختلاف عن نتاج من سبقوه؛ وذلك عن طريق توظيف سير الصحابة والتابعين لأغراض تربوية في تنشئة الصغار، وهذا التوظيف والانتقاء لا يتم بطريقة عشوائية، بل كان يمر بعدد من الخطوات، فيذكر ذلك في قوله: " أولا: يتم تحقيق كل سيرة لأحدهم نريد إخراجها. ثانيا: نفرز ما يفيد البراعم؛ فلا نأخذ ما لا حاجة لهم به، ولو كان صحيحا في متنه ونصّه وسنده وتخرجه. ثالثا: نبسط المفاهيم الواردة في كل ما فرزناه، ونكتبه بأسلوب مشوق وعبارة مشرقة. رابعا: نظهره في إطار جذاب؛ إخراجا وطباعة. خامسا: نتراجع عن كل خطأ نكتشفه في عملنا عند إعادة كل طبعة. سادسا: نترجم كل ما نجح في لغتنا إلى لغات العالم كافة، شيئا فشيئا على مستويات النشر كلها؛ المسموع والمرئي، والمقروء" (٣).

(١) انظر: حوار مع الكاتب - أبو البراعم - بعنوان " أدب الأطفال ما زال يجبو "، على موقع باب كوم

www.bab.com/node/3034

(٢) المرجع السابق.

(٣) المرجع السابق.

والناظر إلى أعمال الكاتب محمد موفق سليمة يجد أن الكاتب حرص أن يستمدّها من الدين الإسلامي ومصادره، فلا تخلو قصة أو مسرحية إلا سردت لنا حياة أحد أبطال الإسلام؛ كما في: (مسرحيات للبراعم المؤمنة)، أو تضمنت قيمة إسلامية؛ كما في سلسلة: (روضة البراعم المصورة)، أو بتعليم أركان وواجبات الدين الإسلامي؛ كما نراها في كثير من أعماله، فنراه يقول -على أحد أغلفة قصصه-: " شريعتنا الإسلامية تستند إلى السلوك القويم بعد العقيدة الصحيحة، وأجيالنا الحبيبة منذ نعومة أظفارها تستطيع أن تقول -أيضاً-: ((ربنا الله))؛ لتصبح بعدها من ((الذين استقاموا))... ورسولنا الحبيب محمد ﷺ علّمنا وعلمهم معنا أن نقول: آمنا بالله. ثم نستقيم بعد هذا الإيمان الواعي، ولقد كان خُلِقَ القرآن الكريم، وكل منا إذا صار قرآناً يمشي بين الناس فهو إسلام كامل يتحرك بأخلاقه، ويتمم مكارم الأخلاق... " (١).

فالكاتب أبو البراعم يقدم الفن والفكر، والمعرفة والخيال، والتربية التنشئية من خلال إحساس متميز بعالم الأطفال ومفرداته، في لغة بسيطة صافية دقيقة منسقة، ومن خلال أسلوب ثري بخيال الطفل في نقالاته المتواتبة، ومع توفير بنية درامية تحيل النص إلى مشاهد وصور حية متحركة داخل خيال حر لا يهدأ.

أهم أعماله:

● **قصص القرآن:** هي قصص مستوحاة من القرآن الكريم، صاغها الكاتب بأسلوب شيق وممتع، واستخدم لها ألفاظاً سهلة ومختصرة، حتى غدت مناسبة لمستوى إدراك الطفل، وهي تحمل ثلاثين قصة مرتبة على النحو التالي:

(آدم - هايبيل - نوح - هود - صالح - لوط - إبراهيم - إسماعيل - يوسف - شعيب - موسى (موزعة على خمس قصص) - طالوت - سليمان - يونس - عزيز - صاحب الجنتين - زكريا ويحيى - مريم - عيسى ١ و ٢ - مؤمن آل فرعون - أصحاب الكهف - الغلام المؤمن - أصحاب القرية - وصية وصبر - أصحاب الفيل).

(١) انظر: سليمة، محمد موفق: غلاف قصص روضة البراعم المصورة، المجموعة الثانية، دار الهدى، الرياض، ط٧،

● قصص السيرة النبوية:

هي سلسلة طويلة من القصص؛ حيث يحمل كتابها أكثر من **ستمائة** صفحة؛ كلها تحكي سيرة الرسول ﷺ، وراعى فيها الترتيب الزمني؛ بداية بحياة العرب قبل مولد الرسول، وحياة والده وجده عبد المطلب، وبعدها يتطرق بالتفصيل **إلى** سيرته، وكيف نزل عليه الوحي؟ وبداية الدعوة، وموقف قريش، وغزواته هو وأصحابه، ورحلة الإسراء والمعراج، إلى أن توفي - عليه أفضل الصلاة والسلام- ، جاء عرضها بطريقة مناسبة لاستيعاب الصغار، ووجد الكاتب في سيرته مجالاً خصباً في تنشئة الطفل تنشئة إسلامية صحيحة، وإكسابه السلوك الصحيح القويم، وحرص من خلالها على غرس العقيدة ومحبة الله ورسوله.

قسّمها الكاتب إلى ستين موضوعاً - فهذا من شأنه أن يسهل على الطفل قراءتها، أو على القاص سردها للصغار-، هي: (الحاجة إلى الحق، الفداء العجيب، حزن بين فرحتين، خير وبركة، الحرص الكبير، في زيارة الأب، الأب الجديد، العين الكفيلة، نشأة الكمال، أجمل زواج، بشار النبوة، ليلة القدر، لماذا انقطع الوحي؟، المهمة العظمى، لا تساهل في الحق، أول الصابرين، أرض الصدق، الحيرة تأكل النفوس، مرادة المقاطعة، دموع لا تجف، إنما أنا بشر، لن أبالي، هذه سبيلي، الرحلة السماوية، بشار النور، المؤامرة الدينية، الهجرة المنورة، ابتسامة الشاكرين، المجتمع السعيد، حماية العقيدة، حرب العصاب، أموالنا يا قريش، الضربة القاضية، دروس من بدر، ثورة الانتقام، الجولة الراجحة، الخطيئة المؤلمة، موجات جارحة، تأديب العصاة، حديث الإفك، خندق الحياة، المفاجأة المدهشة، انتصار الصادقين لا تلقوا السلاح، الصلح خير، الفتح المبين، حصون الغدر، للعالمين كافة، عمرة وفرحة، الأمراء والأبطال، انتهاء الهجرة، الكثرة لا تغني، حرب **بلا** سيوف، التوبة الصادقة، الكعبة المسلمة، رسالة السلام، نهاية الصحبة، الإنسان الكامل، الأسوة الحسنة).

وختم الكاتب كتابه (قصص السيرة النبوية) بقوله: (وجميل بالبراعم المؤمنة أن تقرأ وتفهم سيرة رسولنا محمد ﷺ؛ حتى تقتدي به عن علم وبينة...).

● **روضة البراعم المصورة:** قصص مصورة على لسان الحيوان، تحتوي على ثلاثين قصة، موجهة للأطفال، من ثلاث إلى سبع سنوات (مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة)، تحتوي على

حدث واحد، وعقدة بسيطة، مدعمة بصور توضح أحداث القصة، ويختم كل قصة بما يسميه الخلاصة، مقسمة إلى خمس مجموعات، كل مجموعة تضم ست قصص؛ مرتبة على النحو التالي:

- المجموعة الأولى: العقيدة والفكر.

(شكراً يا رب على المطر ، سبحانك اللهم خالق الدواء ، كلنا سوف نحب العمل ، الإحسان لا ينقص أموالنا ، محبوبة جدا جدا جدا ، الطيبة المخلصة يحبها الجميع.) .

- المجموعة الثانية: الأخلاق والسلوك.

(زيارة الأقارب تزيد المحبة ، كيف نجتاز الشارع يا أبي؟ على العرس أيها الصغار، رحلة ممتعة يا معلمنا، هدية حلوة إلى جارتي، أسناني قوية أيها الطبيب.) .

- المجموعة الثالثة: بناء الشخصية.

(القطة ياسمين تعاون أمها، صباح الخير يا فراشتي الحبيبة، قلم رصاص ذكي جداً، أنا أحب المدرسة، الخروف يمشي على عكازتين، المدفأة تحرق الأصابع الصغيرة.) .

- المجموعة الرابعة: الذوق الجمالي.

(القمر جميل وأنا جميلة، أرجوحة للصغار في العيد، لن نقطف زهر الحدائق، الصرصور يغني ثم ييكي، أنا أسوق قطاراً جميلاً، فنجان قهوة لك يا أمي.) .

- المجموعة الخامسة: الدين النصيحة.

(نجب البطة السوداء أيضاً، لن أقرب آلة الخياطة، لن أسهر كثيراً بعد اليوم، إياك من الغرور يا ضفدعة، هذه نهاية كل خداع، تعلمي السباحة ولا تخافي.) .

وألف الكاتب ثلاثين قصة بعدد أيام شهر رمضان المبارك، مقسمة إلى خمس مجموعات، مقدمة إلى الأطفال من عمر ٨ - ١٢ سنة، تحكيها الجدة على حفيدتها: براعم، ومؤمنة، فجاء على غلاف مجموعة (بعد مائدة الإفطار) قول الكاتب: (وستتابع جميعاً مع جدة براعم ومؤمنة كلمات طيبة، على مدار ثلاثين يوماً في مدرسة رمضان الحبيبة... فإلى أطيب

الغراس؛ حتى نكون كالشجرة الطيبة ﴿أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ﴾، وكان يا ما كان، في مجموعات تصدر تباعا - بإذن الله تعالى -:

- ١ - الكلمة الطيبة.
- ٢ - اللآلئ الخمس.
- ٣ - السبوعية الرمضانية.
- ٤ - بعد مائدة الإفطار.
- ٥ - حكايات قمر الزمان .

● وله أعمال أخرى بعنوان: (أغاريد الأطفال، تفسير البراعم المصورة، حكايات للبراعم، صور من التاريخ، أجمل الحكايات، أجمل الحكايات، الأعاجم الثلاثة، حديقة الذكريات أمهات المؤمنين، حق المسلم على المسلم، مسرحيات البراعم، مسرحيات مؤمنة، مواقف يحبها الله، الطيبات للطيبين، تحت ظلال الإسلام، كان يا مكان، صندوق الدنيا، قصص من الروض النبوي، حفلات البراعم، الكلمة الطيبة، من مشكاة النبوة، أنا أحب الله ورسوله، الوصايا العشر، أمهات تستحق التكريم، العشرة المبشرون، حكايات سعد، من هدي الرسول، أربعون حكاية مرئية، وأشرققت الدنيا، بنات النبي، سبعة يظلهم الله، حق المسلم على المسلم، أنا أقرأ وأفهم كتاب الله).

ومن الواضح أن الكاتب **أبا** البراعم عندما يقدم هذه الأعمال فإنه يدرك أن كل مرحلة عمرية تتفهم ما ينتجه لها؛ حيث يقدم الأفكار، والموضوعات، والمعلومات التي تناسب كل مرحلة، بمادة نثرية ونصوص أدبية خاصة بهم.

الفصل الأول

العلامات الأولى من (٣ - ٧) سنوات

يشمل مبحثين :

المبحث الأول: اللغة (الكلمة . الجملة البسيطة) .

المبحث الثاني: الصورة (وظيفة الصورة . وتأزر الكلمة والصورة)

الفصل الأول

العلامات الأولى من (٣ إلى ٧ سنوات)

يمر الطفل في نموه بعدد من المراحل، ولكل مرحلة خصائصها، وتغييراتها، التي تفرضها التغييرات: الجسمية، والعقلية، والاجتماعية، واللغوية، التي يمر بها الطفل في حياته، وكل مرحلة من مراحل النمو هي استمرار لما قبلها، وامتداد لما بعدها.

وهذه المراحل هي: مرحلة ما قبل الولادة، مرحلة المهد، مرحلة الطفولة المبكرة، مرحلة الطفولة المتوسطة، مرحلة الطفولة المتأخرة، مرحلة المراهقة، مرحلة الرشد^(١).

" وبدايات هذه المراحل ونهاياتها ليست جامدة؛ بمعنى: أن مرحلة الكتابة المبكرة قد تبدأ في سن الخامسة بدلا من السادسة، وقد تنتهي في سن السابعة بدلا من الثامنة... وهكذا في بقية المراحل"^(٢).

فالمراحل المعنية بالدراسة في هذا الفصل هي مرحلتين من مراحل الطفولة:

المرحلة الأولى: الطفولة المبكرة، وهي التي تسبق دخول الطفل المدرسة، وتبدأ من السنة الثالثة إلى الخامسة من عمر الطفل، ويطلق عليها: مرحلة الواقعية والخيال المحدود المرتبط بالبيئة، يعتمد الطفل فيها على حواسه في معرفة بيئته المحيطة به، سواء كان في المنزل أو الشارع أو الحديقة وما فيها من حيوانات ونباتات.

وفي هذه المرحلة يزداد النمو العقلي، بعكس ضعف وبطء النمو الجسمي، الذي كان متميزًا بالسرعة والوضوح في الأعوام الأولى من حياة الطفل.

أما خيال الطفل في هذه المرحلة فهو خيال حاد، لكنه حاد بالواقع الذي يعيشه، وللخيال وظيفة هامه في نمو الطفل الفكري والحركي؛ فهو ينشط إدراكه وقدرته على التفكير

(١) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، دار الشروق، عمان، ط١،

٢٠٠٥م، ص ١٧.

(٢) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، دار الفكر العربي، القاهرة، ط١، ١٤١١هـ/١٩٩١م، ص ٤٨.

المستقل، فالخيال " دوما قطب التعويض في حياة الطفل، ففي مقابل كثافة الضغوطات والإجباطات، وانعدام توازن القوى بينه وبين المحيط الإنساني من ناحية، وبينه وبين قيود العالم الطبيعي وأخطاره من ناحية أخرى، يشكل الخيال وسيلة استعادة التوازن، فهو يتغلب على قيود الواقع؛ من خلال إعادة استخدام مواده خيالياً فالعصا تستخدم كحصان، وغطاء الإناء مقود سيارة، والورقة التي يقصها من دفتر تتحول إلى ورقة نقدية... إنه يطوع الواقع محاولاً السيطرة عليه" (١).

وأما الجانب اللغوي فتتجه اللغة في هذه المرحلة إلى النمو والتبلور؛ لذلك " فإن ما يقدم له من أدب يجب أن يراعي هذا الجانب، يركز على صحة النطق وسلامة التراكيب، وعلى ضرورة تزويد الطفل بما ينشط عنده ملكة الكلام ويثري قاموسه الخاص" (٢).

ونلاحظ أن الطفل يتعلم الأسماء أولاً، خاصة أسماء الأشياء المحيطة به، ثم يتعلم الأفعال والصفات المحسوسة، وبعد ذلك يليها تعلم الصفات المعنوية، فلا نتظر منه أن يفهم معاني كلمات مثل: الشرف، والكرامة، والإنسانية، وما إلى ذلك....

وتأتي القصة في مقدمة ما **يرغب الطفل في انتقائه**، خصوصاً إذا كانت مستوحاة من بيئته، وشخصياتها من الشخصيات المألوفة لديه؛ كالأم والأب، أو الحيوانات الأليفة التي يحبها.

المرحلة الثانية: المرحلة المتوسطة، وتسمى: مرحلة الخيال الحر، فتتمد من السنة السادسة إلى السنة الثامنة من عمر الطفل، **وفيه يكون** الطفل قد ألمّ بكثير من الخبرات المتعلقة ببيئته، وتعرّف على موجوداتها، ويتوقع منه تعلم مهارات القراءة والكتابة، وكذلك يستطيع أن يميّز علاقات القرابة والصداقة، ويبدأ الإحساس بالانتماء إلى الجماعة والوطن، ويكون قادراً على فهم المثل والقيم، وتتكون لديه مفاهيم خلقية وسلوكية، فيتمتع بدقة الملاحظة من الناحية الأخلاقية، ويطالب بتطبيق القوانين والعدالة دون اعتبار للملابسات والظروف، ويتوق إلى حب الاستطلاع، ويرغب **في** معرفة ما وراء بيئته، ويلاحق من حوله بالأسئلة الكثيرة حول

(١) سليم، مريم: أدب الأطفال وثقافته، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ١٤٢٢هـ / ٢٠٠١م، ص ٤٥.

(٢) الشنطي، محمد صالح: في أدب الأطفال أسسه وتطوره وفنونه وقضاياها ونماذج منه، دار الأندلس، حائل، ط١،

١٤١٦هـ / ١٩٩٦م، ص ٩٠.

المعاني، ويعد قليلاً عن نطاق الأسرة، فيميل إلى العالم الخارجي، ولا سيما أقرانه، وتظهر عنده روح التنافس؛ حتى يتعد عن سلبيات العدوان والغيرة الزائدة في تعامل الطفل مع أقرانه.

وينمو خيال الطفل في هذه المرحلة نمواً سريعاً فيندفع إلى اتجاه القصص الخيالية أو الخرافة، ولكن الباحثين والمربين يحذرون من مغبة الاستجابة إلى كل ما يريده الطفل في هذا المجال، ولكن دون الوقوف عقبة كأداءً في وجه خيالاتهم وانطلاقهم، وخصوصاً الخيال الإبداعي، وهو ذلك الذي يهدف إلى غاية عملية، فيتجاوبون مع ما تشكل في أذهانهم نتيجة لاطلاعهم على القصص والمسرحيات والقصائد، وأكثر حاجة الطفل في هذه المرحلة هي القصص التي تنقلهم خارج إطار مدرّساتهم^(١).

وتسمى هذه المرحلة باسم: (مرحلة التبذير الحركي)؛ وذلك لأن " الأطفال في هذه المرحلة يميلون إلى الحركة والنشاط؛ ولذلك يطلق عليها اسم: (مرحلة التبذير الحركي)؛ فهم يحاولون تقليد الأبطال والمغامرين، وحتى لا ينساقوا إلى آماذ غير مأمونة، فعلى كاتب أدب الأطفال أن يعتمد على عامل السببية قدر الإمكان"^(٢).

وقلما أغفل باحث في أدب الأطفال مسألة المراحل هذه؛ لأنها تحدد -بشكل أو بآخر- خصوصية الأدب الذي يكتب للأطفال، وهذه المراحل -وإن كانت متقاربة في تصنيفها فإنها- مختلفة في طبيعتها، فهناك من يتعامل مع أسسها البيولوجية، وهناك من يتعامل مع أسسها النفسية، وفريق ثالث يتعامل مع أسسها اللغوية والقرائية، أما الفريق الرابع فيتبع هذه المراحل سنةً سنةً؛ كما فعل الدكتور الحديدي .

فهذه هي أهم الخصائص التي تميز مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة من عمر الطفل، والتي حرص كاتبنا (أبو البراعم) على توفرها في قصصه، وراعى فيها حاجات الطفل المتنوعة، وستناول الحديث بالتفصيل عن كيفية مراعاة الكاتب لهذه الخصائص، ومزاوجته بها قصصه، **محاولاً** بذلك ملائمتها لمستوى الفئة العمرية الموجهة إليهم.

(١) مرجع نفسه، ص ٩٢.

(٢) الشنطي: في أدب الأطفال أسسه وتطوره وفنونه وقضاياها ونماذج منه، مرجع سابق، ص ٩٢.

المبحث الأول: اللغة:

تعتبر اللغة من أهم وسائل المعرفة والتواصل بين أفراد المجتمع، وهي تلازمنا منذ الولادة، ونستخدمها في جميع أوجه الحياة، سواءً لتعبير عن مشاعرنا، أو لنقل خبر، أو استعلام عن أمر، أو ما شابه ذلك، وهي وسيلة من وسائل النمو العقلي، والتوافق الانفعالي، والتنشئة الاجتماعية.

وتعد اللغة وسيلة النقل الوحيدة للثقافة من جيل إلى جيل آخر يليه؛ فالإنسان لا يمكنه الاستمرار في الحياة بدون اللغة، فكما أن الغذاء والهواء ضروريان لحفظ بقاء الكائن الحي، فإن اللغة لا تقل عنهما ضرورة بالنسبة لاستمرار وبقاء الحياة الاجتماعية، والاتصال الاجتماعي بين الأفراد والجماعات.

ويؤكد ذلك دي سوسير، الذي يرى: أن اللغة ليست مكتملة إلا بوجود مجتمع لغوي، فـ " يرى سوسير أن العلامة تحدث دلالتها نتيجة لاختلافها عن العلامات الأخرى، وهذا الاختلاف هو الذي يولد إمكانية وجود مجتمع لغوي... اللغة ليست مكتملة عند أي متحدث، فهي توجد مكتملة وسط جماعة فقط" (١).

لا يحلل دي سوسير اللغة إلى عناصرها الصوتية، والصرفية، والنحوية، بل يخلص إلى القوانين التي تحكم هذه العناصر، كذلك ينظر إلى اللغة من منظور نفسي اجتماعي؛ أي أن اللغة نظام يستخدمه الجميع، وظيفتها توصيل الأفكار، " وفوق هذا فالنظام اللغوي بأسره نظام اعتباطي عرقي، يتوارث من جيل إلى جيل، تحافظ عليه الجماعة ويتلقاه الفرد، ولكونه مجمعا عليه، يمكنه أن يؤدي وظيفته الاجتماعية في توصيل الأفكار" (٢).

ويعرف دي سوسير العلامة اللغوية " بأنها كيان ذو وجهين؛ أي ثنائي، أحد وجهي

(١) بول كويلي وليتسا جانر: علم العلامات. ت/ جمال الجزيري، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٢٠.

(٢) سيزاء قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات (في اللغة والأدب والثقافة)، دار إلباس، القاهرة، ١٩٨٦، ص ١٧٤.

العلامة هو الدال، والدال هو الجانب المادي تماماً من العلامة، إذا تحسس المرء أحباله الصوتية أثناء الكلام، سيتضح له أن الأصوات تنتج من اهتزازات، وهي (مادية بدون شك)، وصف سوسير الدال اللفظي بأنه (الصورة الصوتية)، ما يطلق عليه سوسير المدلول، ولا ينفصل عن الدال في أية علاقة " (١).

و "تعتبر اللغة في القصة هي ما ينهض عليها بناؤها الفني؛ لأن الشخصية تستعمل اللغة أو توصف بها، وكذلك الأمر بالنسبة للزمان والمكان والأحداث، وغيرها من عناصر القصة، فلولا اللغة لما استطاع القاص أن يكتب قصته، أو يسردها، فاللغة وسيلة الأديب للتعبير، مثلما أن الرخام أو البرونز أو الطين هي مواد النحت" (٢).

واللغة التي تكتب وتخطب الصغار تكون أكثر صعوبة من اللغة التي تكتب للكبار؛ وذلك لاختلاف نموهم وقدراتهم وتفكيرهم ورغباتهم، وبذلك تكون المهمة والمسئولية صعبة بعض الشيء على أديب الصغار؛ وذلك لأنه حين يكتب للصغار لابد أن يكون على وعي كامل بمستويات تفكيرهم في مراحل الطفولة المختلفة؛ حتى يدرك اهتمامات كل مرحلة وخصائصها الفكرية، وأن يكون على بينة بعلم نفس الطفل، حتى يتعرف مستوى الذكاء، والفهم، والوعي، واللغة، لكل مرحلة .

ومن الضروري أن تتفق اللغة التي تكتب بها مع درجة النمو اللغوي للأطفال؛ حيث " يبدو الفرق واضحاً بين أدب الأطفال وأدب الكبار، إذ يبرز الجانب التربوي التعليمي الفرق الأول الذي يجب أن يمتاز بالوضوح ويتدرج في ذلك، وفي مستواه اللغوي وفق مراحل نمو الطفل، في حين يبدو وضوح هذا الجانب بالذات عيباً بارزاً في أدب الكبار، الذي يحتفل بمخاطبة الفكر والوجدان بعمق، وعلى نحو خفي بعيد عن المباشرة " (٣).

وكلمة: لغة تطلق على: " التعبير الصوتي أو الشفوي بالكلام، والتعبير البصري، أو

(١) بول كويلي وليتسا جانر: علم العلامات، مرجع سابق، ص ١٦-١٧.

(٢) إدوارد ساير: اللغة والخطاب الأدبي، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٩٣، ص ١٣٠.

(٣) الشنطي: في أدب الأطفال أسسه وتطوره وفنونه وقضاياها ونماذج منه، مرجع سابق، ص ٥٧.

التحريري بالكتابة..^(١).

وتبرز أهمية اللغة لدى الأطفال في تحويل الطفل من حيوان بيولوجي إلى حيوان اجتماعي؛ حيث أنها بمثابة عامل أساسي في عملية التنشئة الاجتماعية للوليد البشري، كما تسهم في عملية التوافق الانفعالي والحسي والحركي للإنسان^(٢).

فلقد وعى الكاتب محمد موفق سليمه **ضرورة** الاهتمام باللغة؛ وذلك حتى يرتقي بها بشكل يوازي ثقافة الطفل وإدراكه، فاهتم بالتطور اللغوي في كل مرحلة من مراحل الطفولة، وتعمد تنويع الأساليب؛ لجذب انتباه المتلقي الصغير، فجاءت سلسلة " روضة البراعم المصورة " -على سبيل المثال- ، دليلاً على حرص الكاتب بالنمو اللغوي لدى الطفل، وهي قصص على لسان الحيوان، **موجهة** للأطفال من السنه الثالثة إلى السنه السابعة من عمر الطفل؛ حيث تمثل مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة، مكونة من ثلاثين قصة، كل قصة تحمل **عنواناً** يختلف عن القصة الأخرى، أحداثها -غالباً- من المواقف التي يمر بها الطفل في حياته اليومية، تدور - غالباً- إما في البيت، أو في الحديقة، أو المدرسة، أو السوق، وكلها أماكن معروفة للطفل، فالقصة لا شك أنها من " أحب الأنواع الأدبية للأطفال؛ لأنها تشوقهم لمتابعة وتتبع الأحداث، وتطلعهم على عوالم خيالية أو واقعية لا يعرفونها، وتمتعهم بكل جديد طريف "^(٣).

وشخصيات قصص السلسلة من الحيوانات المحببة لدى الطفل، فراها مرة أرنباً، وتارةً صوصاً ، وأخرى غزالاً، وغيرها الكثير من الحيوانات الأليفة ، وأصبغ عليها الكاتب الصفات البشرية؛ فجعلها شبيهة بالإنسان، واختار لها أسماء سهلة في تداولها بين الأطفال، وبعضها مثيرة للضحك؛ مثل: (فوفو، رورو) فهنا تظهر علامات تساعد الطفل على تقبل القصة، وشد انتباهه إليها، كذلك تكرر الكاتب لحروف الاسم الواحد نحو (فوفو)، **وانتقاء** الحروف السهلة البسيطة على لسان الطفل علامة على مراعاة الكاتب لقدرات المتلقي ومستواه

(١) نجيب : أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢) طعيمة، رشدي أحمد: المفاهيم اللغوية عند الأطفال أسسها، مهاراتها، تدريسها، تقويمها. دار المسيرة، عمان ط

١، ١٤٢٨هـ / ٢٠٠٧ م. ص ١٩٢.

(٣) الشنطي: في أدب الأطفال أسسه وتطوره وفنونه وقضاياها ونماذج منه، مرجع سابق، ص ١٠٢.

اللغوي، فالطفل في هذا العمر - من ٣ إلى ٧ سنوات - وخاصة في بدايته؛ لا يمتلك المعجم اللغوي الذي يساعده على نطق الأسماء بسهولة ومرونة، وقصص الحيوانات " التي تتمص شخصيات البشر وتحاكي تصرفاتهم، بالإضافة إلى تسميتها بأسماء مثيرة للضحك من أكثر القصص قرباً إلى نفسياتهم " (١).

واختار الكاتب لهذه السلسلة الطويلة لغة ميسرة، وانتقى ألفاظها من قاموس لغة الأطفال المعينين من (٣-٧ سنوات)، لكن نجده - بعض الأحيان - يفاجئ الطفل **بكلمات** جديدة غير **دارجة** في لغته اليومية، ولهذا أثره الحميد في **تنمية** حصيلة الطفل اللغوية.

ونراه - أيضاً - يزوج في لغته بين أساليب السرد والحوار، وينوع في استخدام الجمل والتراكيب، حتى أخرج من هذا كله **قصصاً** ملائمة لمستوى المتلقي، شحنها بعلامات تربوية وأخلاقية يحتاجها الطفل لتنمية قدراته وتفكيره، ففي الصفحات القادمة سنتناول بالدراسة طريقة استخدام الكاتب **للغة** ومكوناتها؛ من: كلمات، وجمل، وأساليب.

١ - الكلمة:

تعتبر الكلمات علامات **للغة**، بشرط أن تكون مرتبطة بعضها ببعض في نظام معين، بحيث توضح كل كلمة ما يليها من الكلمات " أما اللغة فزيادة على كونها خاصة بوقائع معينة وهي الوقائع الكلامية، فإن علاماتها وهي الكلمات، مرتبطة بعضها ببعض؛ أي أنها عناصر في نظام يتوقف معنى كل عنصر منها على علاقته بغيره، بحيث يصح أن يقال: إن العلامة في اللغة إن هي إلا علاقة " (٢).

" والكلام صورة من صور اللغة، يستعمل فيها الإنسان الكلمات للتعبير عن أفكاره، وهي الأصوات التي تخرج من الفرد ويفهمها شخص يسمعه، والكلام مزيج من التفكير

(١) السابق، ص ٩١.

(٢) سيزاء قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات (ف اللغة والأدب والثقافة)، دار إيلياس، القاهرة، ١٩٨٦، ص

والإدراك والنشاط الحركي" (١).

فجاءت سلسلة (روضة البراعم المصورة) (٢)، دليلاً على حرص الكاتب - **أبي البراعم** - **على الارتقاء** بلغة الطفل في المراحل المتقدمة من طفولته، فنجد القاص اعنى -أولاً- باختيار عناوين قصص السلسلة، باعتبار أن النص الإبداعي يتشكل من معادلة لا بد منها، وألها العنوان وآخرها النص، فالعنوان " يعد نظاماً سيمائياً ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفراته الرامزة" (٣)، فنلاحظ أن غالبية عناوين القصص تتكون من أربع كلمات تحمل أفعالاً وأسماء وحروفاً، وهذا مناسب **لمن** هم في هذه المرحلة، التي يسميها التربويون " مرحلة الجمل الكاملة (في العام الرابع)، وتتكون الجمل من ٤-٦ كلمات، وتتميز بأنها جمل مفيدة تامة الأجزاء، وأكثر تعقيداً ودقة في التعبير" (٤). وتأتي بطريقة مباشرة ، فابتعد فيها عن الرموز والاستعارات، بحيث يستطيع الطفل من خلاله فهم الفكرة التي تحيط بالقصة، وهذا قد يكون دافعا لتشويق المتلقي وشد انتباهه .

فعلى سبيل المثال قصة: (محبوبة جداً جداً جداً)، وقصة: (الطيبة المخلصة يحبها الجميع)، وقصة: (صباح الخير يا فراشتي الحبيبة)، نجدها مواضيع تميزت بالبساطة والوضوح، سواء في مستوى النطق أو الفهم لدى الأطفال، واحتوت على أربع كلمات، وكذلك أعطت نبذة عن الحدث الذي ستعبر عنه القصة.

والموضوع في قصص الأطفال "هو ثالث العناصر الرئيسية في بناء كل قصة للأطفال، وموضوع القصة هو الأساس الذي يقوم عليه بناؤها الفني، وهو الذي يكشف عن هدف المؤلف من تأليفها، وحين نعجب بقصة ما، ونبحث عن مصدر إعجابنا بها، نجد موضوعها

(١) طعيمة، رشدي أحمد: المفاهيم اللغوية عند الأطفال أسسها، مهاراتها، تدريسها، تقويمها، مرجع سابق، ص ٢٣٦.

(٢) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، دار الهدى، ط٦، الرياض، ١٤٣٧. ٢٠١٦.

(٣) طقوس، بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١، ص ١٢.

(٤) طعيمة، رشدي أحمد: المفاهيم اللغوية عند الأطفال أسسها، مهاراتها، تدريسها، تقويمها، مرجع سابق، ص ٢٤١.

من بين مؤثرات هذا الإعجاب^(١).

كما راعى الكاتب في العنوان الجانب النفسي والعقلي والوجداني لدى الطفل في هذه المرحلة؛ حيث جاء العنوان متوسطاً صفحة الغلاف، مع ضبط حروفه بشكل يسهل على الطفل قراءته، وبألوان خالفت لون الغلاف، وهذا من شأنه أن يستحث الطفل على قراءة القصة واقتنائها.

وتحتوي بعض عناوين القصص على أسماء الشخصيات التي تمثل أدوار القصة، وبما أن قصص سلسلة (روضة البراعم المصورة) دارت في عالم الحيوان - كما مر ذكرنا ذلك-، فالشخصيات التي اختارها الكاتب لتقوم بالأدوار هي شخصيات حيوانية، لكنه انتقى الحيوانات الأليفة والمحبة للصغار، وابتعد نهائياً عن الحيوانات التي قد تشكل إزعاجاً أو خوفاً لدى المتلقي، فالقاص له مصلحة من هذا؛ إما زيادة تقبل الطفل للقصة واندماجه مع أحداثها بشكل مريح دون قلق أو خوف، أو سهولة تشجيعهم للاقتداء بهذه الشخصيات، التي جعلها الكاتب من خلال ما تقوم به من أدوار تقدم مفاهيم وقيمًا تربوية يحتاجها الصغار؛ لتنمية سلوكهم وخبراتهم، وكل ما هو من شأنه أن يصب في مصلحة وتطور الفئة العمرية الموجه إليهم.

فيظهر ذلك في قصة (القطعة ياسمين تعاون أمها)، وقصة (الخروف يمشي على عكازتين)، وقصة (صباح الخير يا فراشتي الحبيبة)؛ حيث تضمنت العناوين هنا أسماء حيوانات أليفة؛ وهي: (القطعة، والخروف، والفراشة)، وزيادة على هذا الانتقاء للشخصيات اقتران بعضها بصفات وأخلاق حميدة؛ فالقطعة كانت تتحلى بخلق التعاون، والفراشة كانت تتصف بالحبيبة - كما أظهرها العنوان - وأيضاً في قصة (الطبيبة المخلصة يجها الجميع)، أفصحت عن خلق الإخلاص، الذي تتصف به شخصية الطبيبة في القصة، فهذا كله من شأنه أن يخلق انسجاماً وتوافقاً بين الطفل والعنوان.

واكتست ألفاظ العناوين بالوضوح والبساطة، مما يجعل الطفل يفهم المعنى والقصد الذي

(١) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٨١.

يُنمّ عنه العنوان، فابتعد فيها الكاتب -قدر المستطاع- عن الألفاظ التي تعبر عن معاني واسعة، والتي قد تشكل عبّة لإدراك الأطفال لها في هذا العمر - كما ذكرنا ذلك سابقاً-؛ نحو: لفظ الإنسانية والكرامة، وحرص على الألفاظ الحسية التي تأخذ طريقها وإدراجها في استيعاب الطفل لها دون الحاجة إلى تبسيط أو شرح لمعانيها، من هذه القصص قصة (فنجان قهوة لك يا أمي)، وقصة (هدية حلوة إلى جارتني)، فكلها ألفاظٌ لا تقف حائلاً في معرفة الطفل لمعناها.

وتحمل بعض العناوين أفعالاً بصيغ مختلفة؛ مثل: فعل الأمر (تعلمي)، في قصة (تعلمي السباحة ولا تخافي)، وفعل المضارع (أسوق)، في قصة (أنا أسوق قطاراً جميلاً)، وغيرها من الأفعال مثل (تعاون، أسهر، أقرب، يمشي، يغني، يبكي، نحب) كلها أفعال دارجة في لغة الطفل، وكما يكثر استعماله لها.

بعض العناوين جاءت تحمل صيغة التحذير والنصح؛ نحو: قصة (لن أسهر كثيراً بعد اليوم)، التي بدأت بحرف النصب (لن) الذي يفيد النفي، لكن من المعروف أن الطفل في هذه المرحلة قد ينفر من أسلوب الوعظ والتحذير المباشر، كما ذكر ذلك أحمد نجيب، حيث يقول: " يجب أن نبتعد في كتاباتنا عن أسلوب الوعظ والإرشاد والنصح المباشر، وإذا كنا نريد للقصة أن تحقق أهدافاً خلقية أو اجتماعية فاضلة، فليكن هذا بطريق غير مباشر، من خلال القدوة الحسنة والاستهواء المقبول، عندما يتقبل الطفل أفكار البطل بلا مناقشة ولا جدال، والانطباعات المحببة المرتبطة بالصفات والاتجاهات الفاضلة، مع خلق روابط كريمة أو منفرة بالصفات والاتجاهات السيئة ... " (١)، ونلاحظ إدراج الكاتب لكلمة (كثيراً) بعد الفعل (أسهر) كان من شأنها أن خفت من وقع هذا الأسلوب على الطفل، وزادت من تقبله، وإقناعه بطريقة إيجابية لتجنب هذا الفعل الخاطيء.

واستخدم الكاتب فن التكرار في قصة (محبوبة جداً جداً جداً)، وهو يعتبر من تقنيات الكتابة للأطفال؛ وذلك لأن " الأقرب إلى الأطفال - وبخاصة الصغار منهم - أن نستعمل

(١) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٦٠.

التكرار للتأكيد، فنقول: (كانت الحجرة واسعة واسعة..) بدلاً من قولنا: (كانت الحجرة واسعة جداً...)^(١). فتكرار كلمة (جداً) ثلاث مرات في عنوان، يكون من شأنها جذب انتباه المتلقي، وزيادة حماسه لمتابعة أحداث القصة، وتأكيداً لخلق المحبة الذي تتصف به شخصية القصة.

ونرى الكاتب استفاد من ضمائر المتكلم في صياغته للعناوين، والتي تكثر في لغة الأطفال في هذه المرحلة: " لعلك إذا راقبت حديث الطفل في سن دخول المدرسة لفت نظرك تكرار للضمائر التي تدل على المتكلم مثل: (أنا)، والتاء مثل: (لعبت)، والياء في مثل: (ضربني)... بل إن الطفل يكرر كلمة (أنا) حيث كان يمكنه الاستغناء عنها بمجرد العطف، وإنما يفعل ذلك إمعاناً في إحساسه بنفسه وتأكيداً لذاته"^(٢) (١). فنجد ضمير المتكلم (أنا) في قصص (أنا أسوق قطاراً جميلاً - والقمر جميل وأنا جميلة - أنا أحب المدرسة)، وضمير الياء في قصص (أسناني قوية أيها الطبيب)، و (صباح الخير يا فراشتي الحبيبة).

ومن التغيرات التي تظهر في المرحلة المتوسطة من عمر الطفل: " تكوين الجماعات من الأصدقاء في المدرسة وفي الحي الذي يسكنونه، وذلك إمعاناً في طلب الاستقلال عن الكبار، ومن ثم فهم في حاجة إلى قصص تعالج هذا اللون من الحياة الاجتماعية،"^(٣). فنلاحظ أن الكاتب راعى هذا الشعور والحاجات التي تفرضها هذه المرحلة على الطفل، ففي عناوين بعض القصص نحو: (زيارة الأقارب تزيد المحبة - كلنا سوف نحب العمل - الإحسان لا ينقص أموالنا - رحلة ممتعة يا معلمنا)، تغرس في الطفل حب الانتماء إلى الجماعة، وتسهم في تشجيعه لتكوين علاقات وصدقات مع الغير، وتزيد من ثقته في الاختلاط بالآخرين، فضلاً عن المتعة التي يفوز بها المتلقي من معاشته لأحداث القصص من هذا النوع.

أما إذا تطرقنا إلى محتوى قصص (روضة البراعم المصورة) حرص الكاتب فيها على اختيار الكلمات والألفاظ السهلة، البسيطة، التي يستطيع الطفل فهمها واستيعابها ونطقها؛

(١) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٢) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال وأساليب تربيتهم وتعليمهم وتثقيفهم، ط ١، دار الشروق، عمان، ص ٢٦.

(٣) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٨٢.

أي أن الكاتب حرص على المعايير المتفق عليها في لغة الأطفال، ف " كما اتفق العلماء المسلمون من قبل حول معايير فصاحة الكلمة والجملة في اللغة... تتفق لغة الأطفال وبقوة مع تلك المعايير للغة، منطوقة أو مكتوبة، شرط خلوها من العيوب التالية:

- تنافر الكلمات متجمعة.
- ضعف الجمل والتأليف.
- تعقيد الكلمات والألفاظ.
- تعقيد التأثير المعنوي في الكلمات والألفاظ.
- كثرة تكرار المعاني. " (١)

ف نجد -مثلا- في قصة (صباح الخير يا فراشتي الحبيبة) (٢) جاءت على النحو التالي:

(طارت الفراشة في الصباح الباكر، حطت على وردة حمراء جميلة، قالت الوردة: صباح الخير يا حلوتي، انتقلت الفراشة إلى زهرة صفراء، قالت الزهرة: أهلاً بك يا حبيبتى، نظرت العصافير إلى الفراشة وحيثها، ونظر الخروف إلى الفراشة وحيّاها، ونظرت النحلة إلى الفراشة مسلّمة، وقالت: أنت تضعين الرحيق، وأنا أمتص هذا العطر الجميل، و أصنع منه عسلاً شافياً، وكلانا يبني من ذلك الحب والسلام).

نلاحظ أن الكلمات كلها مفهومة لدى الأطفال المعنيين، وهم من عمر (٣-٧) سنوات، ففي قراءة الطفل للعنوان: (صباح الخير يا فراشتي الحبيبة) تظهر علامة توضيح للمتلقي أن الشخصية الرئيسية التي ستقود القصة هي الفراشة، وهي تعتبر من الحيوانات والشخصيات المحبوبة لدى الأطفال، وزاد على ذلك اتصافها بصفة (الحبيبة) - كما ذكرناها سالفاً-، فهذا من سبل إغراء المتلقي لمتابعة أحداث القصة وجذبه إليها.

أما بشأن محتوى القصة، افتتحها الكاتب بالفعل الماضي (طارت)، وهو من الأفعال

(١) صديق، نجلاء: استشاري إعلام طفولة واتصال تنموي،

kenanaonline.com/users/adabatfal/posts/202459

(٢) القصة ١٤: من سلسلة روضة البراعم المصورة.

التي تستطيع الفراشة القيام بها، فجعلها القاص تطير وتنتقل بين الأماكن حتى مرت بخمس شخصيات ذكرها في قصته، فهنا علامة توافق بين الشخصية الرئيسية (الفراشة) وما قامت به من أدوار حتى مثلت أحداث القصة؛ حيث " يجب أن تكون الشخصيات طبيعية مقنعة، بحيث تتفق أفعالها وأقوالها مع حقيقتها، كما رسمها المؤلف، وأن يكون الحوار بينها مقبولاً... متفقاً مع ظروفها البيئية " (١).

وفي تميز الكاتب لألوان الورد والزهرة بقوله في النص: (وردة حمراء... زهرة صفراء)، يكون أكثر قرباً للقاموس اللغوي لمرحلة الطفولة المبكرة؛ حيث أن الطفل " يكون أقرب إلى نفسه وإدراكه أن نقول: البطة السوداء. و: الأرنب الأبيض. و: الشجرة الخضراء. و: الفتاة ذات الرداء الأحمر. بدلاً من مجرد: البطة - و: الأرنب - و: الشجرة - و: الفتاة... " (٢).

وفي تتبعنا لأحداث القصة، نجد هذه الشخصيات التي مرت بها الفراشة قد قامت بالترحيب بها، وإظهار السرور برؤيتها، فنرى الورد الحمراء قالت: صباح الخير يا حلوتي. والزهراء الصفراء قالت: أهلاً بك يا حبيبي. والعصافير قامت بتحياتها، ونظر إليها الخروف وحياتها، والنحلة مسلمة، فنلاحظ أن الكاتب لم يكتف بتكرار الترحيب نفسه مع جميع الشخصيات، بل نوع فيه حتى جاء بالشكل الذي مر بنا، فهذا من وقعه أن يزيد من خبرات الطفل اللغوية، ويستوعب أن الكلمات قد تتنوع وتختلف في شكلها ولكنها تؤدي نفس المعنى والغرض.

وإذا أمعنا النظر إلى اللغة في القصة، وجدنا أن الكاتب زواج بين أساليب السرد والحوار، مزوجةً يستطع من خلالها تحقيق أهدافه وغاياته، فيظهر لنا في آخر القصة حواراً دار بين الفراشة والنحلة: (ونظرت النحلة إلى الفراشة مسلمة، وقالت: أنت تضعين الرحيق، وأنا أمتص هذا العطر الجميل، وأصنع منه عسلاً شافياً، وكلانا يبني من ذلك الحب والسلام) فأراد الكاتب من هذا الحوار أن يوضح للطفل أن لكل واحدة منهما وظيفة في هذه الحياة، ولا يستغنى أحدهما عن الآخر، وهذا يتفق مع الخلاصة التي أراد الكاتب إيصالها وإيضاحها

(١) نجيب، أحمد: أدب الطفل علم وفن، مرجع سابق، ص ٨٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٩.

للمتلقي في نهاية القصة بقوله: " أحب أن أقوم بواجبي، وأحب كل من يقوم بواجبه مثلي، وأحترمه" (١)

أما السرد فظهر جلياً في بداية عرض القصة.

وأما زمن ومكان القصة، نجد الكاتب صرح بعنصر الزمن في قوله: (الصباح الباكر)، والمكان لم يظهر بالشكل الصريح، لكن يستطيع الطفل تخمينه من أحداث القصة والرسوم التي أظهرت الأشجار والزهور، فقد يكون حديقة، أو غابة، أو ما شابه ذلك .

وفي نهاية القصة نجد لفظ (الحب والسلام)، فقد تكون هذه الألفاظ معنوية بعض الشيء، ومن المعروف أن الأطفال في هذا العمر يصعب عليهم إدراك معنى هذه الألفاظ، التي تحمل معاني واسعة، وخاصة في لفظ السلام، ولكن قد يكون من باب زيادة حصيلة الطفل اللغوية، وإطلاعه على مثل هذه المعاني.

وبذلك أصبحت قصة (صباح الخير يا فراشتي الحبيبة) وسيلة تعبيرية، حاول فيها الكاتب المزج بين القيمة الإسلامية - وذلك اقتداء بقول الرسول ﷺ: (إن الله يحب إذا عمل أحدكم عملاً فليتيقنه)^(٢) - وبين الظاهرة الفنية، ويتخللها جانب من الإمتاع، بما فيها من تشويق ورسوم وشخصيات **لائقة بالفئة** العمرية الموجه إليهم.

" لاشك أن استخدام الكلمات المعبرة، وإطلاق الصفات الخاصة ذات الأثر الانفعالي في الطفل دون الصفات العامة المألوفة، والابتعاد عما يسبب عثرات في قراءة الطفل أو بلبلة ذهنه، كلها، أدوات تمنح الأسلوب القوة، وتعمل على **استثارة** اهتمام الطفل وجذبه ومشاركته الفكرية، وتهيء له أن يفكر ذات التفكير الذي كان يدور في ذهن الكاتب، وتنقله إلى ذات الأجواء التي يرسمها" (٣).

(١) القصة ١٤: من سلسلة روضة البراعم المصورة، ص ١٥.

(٢) مسند أبي يعلى الموصلي، حديث رقم (٤٣٨٦).

(٣) الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائله)، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م و

ونرى قصة (القطة ياسمين تعاون أمها)^(١) وهي القصة الثالثة عشر من سلسلة روضة البراعم المصورة، جاء فيها:

(ياسمين تحب معاونة أمها، فهي تنظف أرض البيت، وترتب المائدة والصحون، وتغسل الأواني والملاعق، وتحمل أخاها الصغير لتداعبه، وإذا بكى أنشدت له، وإذا جاع صنعت له الحليب، وإن شبع وضعته في العربة، ومشت به في الحديقة قليلاً، وإذا نام حملته إلى سريرها، وعندما تعود الأم تقبل ابنتها ياسمين كأماها... بل هي أم صغيرة).

فالقصة هنا بنيت على حدث بسيط غير معقد، واعتمدت على مشهد التكرار، وذلك في وصف الأعمال التي قامت بها الشخصية الرئيسية، إلى أن وصل المشهد التصويري إلى قمته في جملة (ياسمين كأماها... بل هي أم صغيرة)، ففي هذه الجملة علامة إشباع لتقرب الطفل لمعرفة نتيجة الأعمال التي قامت بها القطة الصغيرة.

وتميزت القصة بقلة الشخصيات - وهذا هو الغالب في القصة الحيوانية - فمثلت القطة (ياسمين) دور الشخصية الرئيسية، مع وجود شخصيات **أخر** ثانوية، تتمثل في دور **الأم** والأخ الصغير، فنجحت هذه الشخصيات مجتمعة في تصوير حدث القصة، الذي تمتع بالحيوية والتفاعل، مما جعل القصة تبدو مشحونة بالمفاجآت، واحدة تلو الأخرى، وذلك في الأعمال التي اختارها الكاتب لتقوم بها الشخصية الحاسمة المتمثلة في دور القطة ياسمين، فجعلها تنظف وتغسل وترتب وتصنع الحليب، وغيرها من الأعمال التي وردت في القصة، إلى أن نالت إعجاب أمها كما جاء في النص.

ونلاحظ في قوله: (فهي تنظف، وترتب، وتغسل، وتحمل، أنشدت له، صنعت له، وضعته، مشت به، حملته) كل هذه الأفعال قامت بها القطة الصغيرة وحدها لمساعدة أمها، فهذا من شأنه أن يعزز في الطفل الثقة بنفسه، فيوحي إليه أنه بمقدوره أن يقوم بأعمال لمساعدة غيره، ولا سيما إن كانت المساعدة للأم، كما وردت في النص، التي تكون أقرب الأشخاص للطفل في هذه المرحلة، وهذا ما **أراد الكاتب إيصاله** للأطفال في خلاصة **آخر** القصة؛ حيث

(١) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ١٣، مرجع سابق.

يقول: " تحب الأم من ابنتها أن تساعد في أعمال البيت، ونحن لا نبخل على أمهاتنا في مد يد العون لهن "(١).

ويتضح على لغة القصة التزامها بالفصحى السهلة الراقية، التي لا يجد فيها الطفل صعوبة في إدراك أي كلمة، سواء في النطق أو اتضاح المعنى، إلا في كلمة (تداعبه) قد يختلف الأمر بعض الشيء، فلسان الطفل قد لا يجد المرونة في نطق حروفها؛ لتقارب مخرج حرف التاء والذال، وقد يكون من هذا الشيء مصلحة أرادها الكاتب للرقى بلغة الطفل، وتمرينه على تداول مثل هذه الكلمات، ومن ناحية المعنى قد تحمل هذه الكلمة معاني واسعة للمتلقى الصغير، فيصعب عليه تحديدها وبلورتها في ذهنه.

وبذلك تصبح " الكتابة الجيدة في أي موضوع يمكن أن تنتج تجارب فنية جمالية، واللغة التي تستخدم استخداماً فنياً تجمع بين الاستجابات العاطفية والثقافية، تجعل القارئ يدرك الشخصيات والصراع، ويعي العناصر الأساسية في محيط العمل الأدبي، ويفهم المعضلات الإنسانية، فيمر بتجربة الاستمتاع بالجمال، ويحس بشعور البهجة والدهشة، ويمكن بواسطة اللغة أن تتحقق ذاته، ويتعرف على نفسيته من خلال معرفته الآخرين "(٢).

ويتفق البحث في أن تبسيط أدب الطفل يجعل الطفل يسعد بقراءة ما يفهم، وينفر من النصوص الجامدة، كما أن الطفل يحتاج إلى التوجيهات التي يستنبطها من خلال النص؛ حيث تكون لديه متعة لكونه استطاع الاستنتاج والوصول إلى فائدة تختبئ بين الكلمات المكتوبة أو المقروءة.

وبالنظر في قصص الكاتب أبي البراعم، نجد عناية القاص باختيار اللغة البسيطة، والأسلوب السلس، مما يساعد على نمو الطفل ذهنياً، وما يتوافق مع مفاهيمه ونموه اللغوي والعقلي، وذلك من خلال؛ وضوح اللغة، والابتعاد عن الغموض في الألفاظ، والتداخل في التراكيب، والابتعاد عن الألفاظ الغريبة عن المعجم اللغوي لدى لطفل.

(١) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، ص ١٥، مرجع سابق.

(٢) العناني، حنان عبد الحميد: أدب الأطفال، دار الفكر، الأردن، ط ١، ١٩٩٠م. ص ٢٨.

٢ - الجملة البسيطة:

تطوير مستوى اللغة لدى الأطفال هو هدف من أهداف أدب الطفل، وغاية من غاياته، يعمل على زيادة الحصيلة اللغوية لديهم، وتقويم ألسنتهم وتدريبها على الضبط اللغوي، لكي يتحقق ذلك لابد للكاتب أن يستخدم أسلوباً يتلاءم مع سن الطفل وقدراته ومستواه اللغوي؛ وذلك لأن "كاتب أدب الأطفال الموهوب، هو الذي لا **يجابه** الطفل بألفاظ وأساليب توقعه في حيرة من أمره؛ لأنه لا يفهمها، أو تقطع عليه سلسلة خيالاته وتجاربه مع القصة وشخصياتها ومعاشته لأحداثها، لكي يبحث عن معنى اللفظ الذي لا يعرفه، وإنما يقدم للطفل - في سنه العقلي - ألفاظاً وأساليب تتناسب مع قدرته اللغوية، وفي إطار قاموسه من الألفاظ"^(١).

وتكمن أهمية الكتابة للطفل " في أنه ليس كل كتابة ذات لغة سهلة هي الكتابة الملائمة للأطفال، بل إن أدب الأطفال هو ذلك الذي يكون على صلة وثيقة وحميمة بمعرفة الطفولة ذاتها، ومعرفة طبيعتها، وحاجاتها، ومن حيث كونها مرحلة لها خصائصها التي تميزها عن غيرها من مراحل النمو عند الإنسان"^(٢).

فعلى صعيد الألفاظ والتراكيب اللغوية المناسبة للكتابة للأطفال، يكون ذلك في الدعوة لاستخدام الألفاظ والتراكيب السهلة، وتجنب الغريبة الغير مألوفة منها، والإقلال من المفردات والتراكيب المجازية.

أما الجمل وتراكيبها يكون في استخدام الجمل القصيرة أو المتوسطة الطول، وتجنب الجمل الطويلة المعقدة، ونرى ذلك في الشروط والعوامل اللغوية التي اشتراطها سعد أبو الرضا في الكتابة للأطفال وهي: " الاعتماد على الحوار أكثر من السرد، استخدام الجمل البسيطة لا المركبة، استخدام الكلمات المألوفة، اشتمال البيت أو الفقرة على فكرة واحدة، عدم المبالغة

(١) الحديدي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٥٦.

(٢) عوض، أحمد عبده: أدب الطفل العربي (رؤى جديدة وصيغ بديلة) ، دار الشامى للنشر والتوزيع، مصر،

بين ركني الجملة، استخدام الألفاظ الدالة على الانفعالات، قلة الاستطراد في عرض الأحداث، المراوحة بين الخبر والإنشاء، عدم استخدام مصطلحات فنية، قلة الجمل الاعتراضية^(١).

ف نجد الكاتب - أبا البراعم - حرص على **انتقاء** الجمل السهلة البسيطة، الملائمة للإدراك اللغوي للأطفال في هذا العمر- من ٣ إلى ٧ سنوات - والتي تبني الصورة القصصية بشكل يوازي ثقافة الطفل وإدراكه، وذلك باعتبار أن " الجملة القصيرة أشد قربا من الطفل، لأن الطفل يريد من الجملة نتيجة سريعة، وهو قليل الصبر لا يحتمل التريث ويريد من تراكيبها أن تكون واضحة؛ لأنه لا يحمل نفسه كثيراً مشقة الاستنتاج، ويفضل أن يستلم النتائج جاهزة في كثير من الأحيان"^(٢).

ف نرى في قصة (القمر جميل وأنا جميلة)^(٣)، **أنها قد** افتتحت بجملتين فعليتين قصيرتين، **هما:** (جاء المساء)، (وظهر القمر)، وفي قصة (محبوبة جدا جدا جدا)^(٤) جاءت بدايتها: (القطة ياسمين محبوبة جدا؛ لأنها نظيفة... وأنيقة، مجتهدة في دراستها)، فنلاحظ على العبارات -هنا- اكتفاءها بذاتها من ناحية المعنى، فكل جملة لا تحتاج إلى جملة أخرى لتشرح معناها أو تكمله، فجملة (جاء المساء) لا تحتاج إلى جملة (وظهر القمر) حتى يفهمها الطفل.

وأيضا تظهر بساطة الجمل، بحيث اكتفى في بعضها بركني الجملة فقط، أو ما يسمى بعنصرها المؤسسين، وهما: المبتدأ، والخبر في الجملة **الاسمية**، والفعل والفاعل في الجملة الفعلية، وإن احتاج المعنى إلى غيرهما اختار الكاتب من أبسط التراكيب ما يتم المعنى.

ففي قصة (زيارة الأقارب تزيد المحبة)^(٥)، جاء في نصها: (فتح العم الباب، ورأى

(١) أبو الرضا، سعيد: النص الأدبي للطفل (أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية) ، دار البشير، عمان، ١٩٩٣، ص ١٥٧.

(٢) الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائله)، مرجع سابق، ص ٩٨.

(٣) سليمة، محمد موفق: القصة ١٥، من سلسلة روضة البراعم المصورة، مرجع سابق.

(٤) المرجع السابق، القصة ٥ .

(٥) المرجع نفسه: القصة ٧.

الزائرين... فرح بقدمهم، ورحب بهم جميعاً)، لا تتعدى الجمل فيها عن الفعل والفاعل والمفعول به، مع سلامة الصياغة، وإيضاح المعنى، فهذا دليلٌ على اهتمام الكاتب باختيار لغة موائمة لمستوى الطفل، مع استيعابه لقدراته وإدراكه " وعليه فإن أدب الطفل يعمد إلى الإيجاز والسرعة، واستخدام الجمل القصيرة الواضحة، التي يمكن أن يفهمها الأطفال دون عناء، وأكثر الأساليب تأثيراً في الأطفال تلك التي يجدون فيها السرعة والرشاقة والخفة، والتي تنهج نهج الكلمة المنطوقة"^(١).

التركيب اللغوي الذي يستعمله الكاتب البارِع في كتابته للأطفال لا بد أن يعكس المواقف والبيئة الزمانية والمكانية للقصة، وتتغير نماذجها اللغوية مع تغير الموقف والحدث؛ فالجمل القصيرة الموسيقية تساعد على خلق شعور الإثارة والانفعال، والجمل الطويلة الكسول، تخلق الشعور بالتراخي والاطمئنان^(٢).

فلنلح في قصة (فنجان قهوة لك يا أمي)^(٣)، من سلسلة روضة البراعم المصورة التي وجهها الكاتب لمرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة، سهولة ألفاظها، وبساطة عباراتها، راجياً الكاتب من هذا الموافقة بين مطالب الفن وغاياته، وحاجات الطفل وميوله، فجاء نصها:

" قالت ريم الصغيرة: أنا كبيرة. ضحكت أمها وقالت: وكيف ذلك؟ قالت: سأصنع لك فنجان قهوة. ذهبت الصغيرة إلى المطبخ، وذهبت الأم إلى الحديقة، أعدت الصغيرة فنجان القهوة، وسارت به إلى الحديقة، كانت أمها ترش الأزهار، داست الصغيرة على خرطوم الماء، انجس الماء في الخرطوم، ثم خرج فجأة، فضحكت الأم، شربت الأم القهوة مسرورة بابنتها"

حملت القصة علامات ومفاهيم أخلاقية، تتركز في تنمية الثقة بالنفس لدى المتلقي في هذه المرحلة، وهذا يظهر في بداية الحوار الذي دار في مستهل القصة: (قالت ريم الصغيرة: أنا كبيرة)، فجملة (أنا كبيرة) لها وقع على مسامع الطفل، بحيث تثير انفعاله، وتدفعه إلى تتبع أحداث القصة بشغف؛ وذلك باعتبار أن " اهتمامات الأطفال وسلوكهم، في هذه المرحلة،

(١) الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه)، مرجع سابق، ص ٩٩.

(٢) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٨٨.

(٣) مسلمة، محمد موفق: القصة ٢٤، من سلسلة روضة البراعم المصورة، مرجع سابق.

تدل على حبهم لأنفسهم؛ ولذلك فهم يحبون القصص التي تؤكد ذواتهم^(١)، وبهذا تظهر جملة (أنا كبيرة) **بلامسة** أحاسيس الطفل وميوله.

أما التقنيات الفنية للقصّة، فقد تضامنت وأخرجت عملاً قصصياً ملائماً للفئة المقصودة من الأطفال، فاعتمدت على حدث واحد، تصاعد بعض الشيء إلى أن وصل إلى عقدة بسيطة، ثم النهاية، وذلك باعتبار أن الأطفال في هذا العمر " يمكن أن تنسج لهم أحداث القصة بحيث تتكون عقدة؛ غير أن العقدة يجب أن تكون بسيطة وسهلة، وكذلك يجب أن تكون العلاقة بين أحداث القصة واضحة وضوحاً تاماً؛ وإلا فلن تكون مفهومة للأطفال في هذه السن"^(٢).

فالعقدة في القصة نراها تظهر في جملة (ذهبت الصغيرة إلى المطبخ) فهنا المتلقي يبدأ في ترقب الأحداث بشغف؛ لمعرفة ما ستفعله الصغيرة، التي يرى فيها الأطفال صورة ونسخة لذواتهم ، ويصل الحدث إلى ذروته في جملة (داست الصغيرة على خرطوم الماء، انجس الماء في الخرطوم)، فقد يخمن الطفل **هنا- إلحاق** الضرر بالصغيرة، إما بسقوطها أو بسقوط فنجان القهوة مثلاً، لكن تختلف التوقعات لدى المتلقي في النهاية السعيدة التي رسمها الكاتب في قوله: (ثم خرج فجأة، فضحكت الأم، شربت الأم القهوة مسرورة بانبتها).

ونلاحظ على القصة قلة شخصياتها، فمثلت الغزاة ريم وأمها - كما أظهرتهما الصور- جميع أدوار القصة، وهذا يكون أكثر توافقاً مع حاجات المتلقي؛ حيث " يصعب على الأطفال متابعة عدة شخصيات، لا سيما في مرحلتها الطفولة المبكرة والطفولة المتوسطة، ومن ثم فاعتماد القصة على شخصية واحدة رئيسية مع غيرها من الشخصيات الثانوية القليلة ربما كان أجدى في عون الطفل على التركيز والاستيعاب والتذوق"^(٣).

أما اللغة فقد صاغت المشاهد بشكل واضح، فجاءت الألفاظ جميعها من الفصحى

(١) الحديدي، علي : في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١١٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٢٧.

(٣) سعد، أبو الرضا : النص الأدبي للطفل (أهدافه ومصادره وسماته رؤية إسلامية)، دار البشير، عمان، ١٩٩٣،

السهلة، المستنبطة من قاموس الطفل في هذا العمر، فانتقى الأفعال البسيطة، التي توضح أجزاء القصة، والموافقة لإدراك ووعي الطفل، نحو: (قالت، ضحكت، ذهبت، سأصنع، أعدت، سارت، داست، شريت)، فكلها أفعال أجادت وظيفتها، سواء من ناحية موقعها في القصة، أو استيعاب المتلقي لها.

واعتمد القاص على أسلوب حوارى ممتع بين الشخصيات، ساعد على تصوير الموقف ووضوح الحدث، وخفف من رتابة السرد، كما ساهم في رسم الشخصيات، وزاد من إثارة عنصر التشويق لدى القارئ.

ويتضح عنصر المكان جليا في أحداث القصة، وذلك في قوله: (ذهبت الصغيرة إلى المطبخ، وذهبت الأم إلى الحديقة)، وأما عنصر الزمان لم يصرح به النص، لكن رسوم القصة أوضحت وقت النهار بين صفحاتها.

كما حظيت القصة بإخراج جيد، وإتقان في رسم الصور، من ناحية الشخصيات وأجزاء المكان، كان من شأنها أن تستحث الطفل على قراءة القصة واقتنائها.

وبهذا يمكننا القول: أن أبا البراعم عبر عن مضامينه، ونقل أبعادها على نحو فني، يبين لنا حرص الكاتب على صياغة قصصه بالشكل المناسب، وانتقى الجمل البعيدة عن الإطناب والإسهاب، مراعيًا احتياجات الأطفال، وجذبهم وإمتاعهم والتأثير فيهم من خلال ألفاظ سهلة، وأفكار بسيطة، وأساليب تعمل على إثراء كتاباته، وتزيد من فاعليتها.



المبحث الثاني: الصورة:

النص من وجهة النظر السيميولوجية هي مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المعنى والمبنى، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها؛ فالعلامة في النص ليست بالضرورة كلمة، فليس كل نص مجموعة من الكلمات أو الجمل المترابطة، وأيضاً لا يكون بالضرورة رسالة تبث باللغة الطبيعية، ولكن قد تكون هذه الرسالة رسماً أو عملاً فنياً أو مؤلفاً موسيقياً.

لقد وفرت السيميولوجيا الأيقونة - باعتباره علماً حديثاً نسبياً- إمكانية دراسة الصورة في ذاتها، حيث تعتبر الصورة نسقاً يحمل في نفس الوقت الدلالة والتواصل.

وعليه فإنها تعالج الصورة كنسق يمكن أن نتحكم علمياً في قوانين اشتغاله، هكذا يمكن أن نعتبر الصورة كالإشارة؛ أي أنها أداة تكمن وظيفتها في نقل الرسائل.

فالصورة هي: ذلك " الكل المكتمل المركب الذي يشمل الجانب الحسي والعقلي والمعرفي والإبداعي"^(١).

وترجمت سيزا قاسم تعريف بيرس للأيقونة، حيث أنها: " علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل سمات تمتلكها، وخاصة بها هي وحدها.. وقد يكون أي شيء آخر، سواء كان الشيء صفة أو كائناً فرداً أو قانوناً، بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء وتستخدم علامة له"^(٢)، أي أن الأيقونة يكون بينها وبين المشار إليه عامل مشترك يربط بينهما؛ مثل: الشخص وظله.

" والعلامات الأيقونية نلجأ إليها لتفاهم مع غيرنا، من منطلق أنها علامات قابلة للفهم، رغم اختلاف الزمن والفئات؛ لذلك فإن استخدامها -مثل: إشارات المرور أو الرسومات البيانية في العلوم- مبرر على التعرف عليها بشكل سريع، ولا بد أيضاً من التأكيد

(١) غاتشف، غيورغي: الوعي والفن. دراسات في تاريخ الصورة الفنية. تر: نوفل نيوف، المجلس الوطني للثقافة والفنون

والآداب، الكويت، ط١، ١٩٩٠ م، ص ١١.

(٢) قاسم، سيزا، أبو زيد، حمد: مدخل إلى السيميوطيقا، مقالات مترجمة ودراسات، دار إلياس العصرية، المغرب، ص

على أن العلامات اللفظية أو الأيقونية وإن تعارضت في جوانب وتنافرت فإن عملية تحولها وتوظيفها هي طريقة لفهمها، وتشكل فنا من الفنون، سواء الفنون البصرية أو القولية " (١).

ففي هذا السياق تظهر أهمية التواصل داخل السيميائيات الأيقونية ولاسيما سيميائيات الصورة التي تنطلق من المفهوم العلمي المجرد للعلامة لكي تنتهي إلى المفهوم الملموس للدلالة بأبعادها الرمزية وحتى التقنية (٢).

والتواصل عبر الصورة وبها يتيح الاقتراب من وحدتها الأصلية، ويجعلها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية، خاصة وأنها ترتبط بالثقافة، وتعتبر في نفس الوقت إحدى مكوناتها، وإنها تنقل المعارف والأنماط الثقافية الأخرى (التقنيات، المعلومات، القواعد الأخلاقية، الآداب) (٣).

" ويقع جزء كبير من عبء تعليم المعرفة اللغوية على عاتق الاتصال غير اللغوي، وبصورة خاصة الوسائل البصرية، التي من أبرزها الصورة، هذه الأخيرة أصبحت اليوم من أهم الوسائل المساعدة، التي حفظت لنفسها مكانة مهمة في مجريات العملية التعليمية " (٤).

" وقد زاد الاهتمام بالصورة في التعليم في الآونة الأخيرة، تبعاً للمكانة التي أصبحت تحتلها كوسيلة للتواصل؛ ولبث القيم الثقافية المختلفة، خاصة بالنظر إلى ما تتمتع به الصورة من ثراء في المعنى، وجاذبية في الشكل والألوان، لتكون مؤثرة على جميع الفئات العمرية، ولا سيما بالنسبة للأطفال في مراحل التعليم الأولى؛ حيث أصبحت طرق القراءة تعتمد بشكل أساسي على الربط بين الكلمات والصور، على شكل رسوم مصاحبة للكلمات، فتعمل الرسالة البصرية في مثل هذه الحالة على تكميل الرسالة اللسانية، فتكون: إما للتعزيز، أو للمساعدة على قراءة الكلمات " (٥).

(١) شاطو، جميلة: النزعة الأيقونية وتطبيقاتها في السيميائيات المعاصرة، الجزائر، ٢٠١٣م، ص ٥٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٥.

(٣) انظر: كعسيس، بدرة: سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، الجزائر،

٢٠١٠، ص ٤٨.

(٤) المصدر السابق، ص ٤٨.

(٥) المصدر نفسه، ص ٤٩.

فلاحظ ذلك على الكتب التعليمية، حيث أصبحت صفحاتها تزخر بالصور والرسومات التي تعبر عن محتواها، وتقرب المعلومات بشكل أسرع، وتظفر بالقبول والتقبل لدى الطلاب. وقد تعجز اللغة في تلقين الطفل ما نريد، أو التعبير عن الأفكار التي نريد إيصالها؛ لذلك " فإن الرسوم والرموز والأشكال البصرية قد تتساوى مع اللغة اللفظية؛ من حيث الدلالة على المعنى، ومن حيث قابليتها لنقل الأفكار وتوصيلها للآخرين " (١).

كما أن للصورة فائدة عظيمة في " تنشيط عمليات: الانتباه والإدراك، والتذكر والتصور والتخيل، وهي العمليات المهمة -أيضاً- في التعلم والتعليم، وأن العامل الحاسم هو الطريقة التي تقدم الصور من خلالها، وكذلك طرائق التعرض اليومية لهذه الصور وأساليب توظيفها بطرائق إيجابية أو سلبية " (٢).

وتزخر قصص كاتبنا (أبي البراعم) بالصور والرسومات التي تساعد الطفل على استخدام حواسه المختلفة للتعلم والفهم؛ حتى يتطور لاحقاً ليصبح لديه القدرة على توليد الصور في مخيلته أثناء القراءة.

وهذا المبحث يحاول دراسة الصورة، وتحليلها، واستخلاص العلامات التي تحملها، تأكيداً لأهمية الصورة في أدب الأطفال، وتأثيرها في نفوسهم، ومدى تقبلهم للمادة المصورة.

١ - وظيفة الصورة:

يلعب الرسم والتصوير دوراً هاماً في كتب الأطفال، وتكمن هذه الأهمية كلما كان الأطفال أصغر سناً، وأقل تمكناً من القراءة والكتابة " ففي المرحلة الأولى - مرحلة ما قبل الكتابة - لا يمكن تقديم أدب الأطفال إلا عن طريق الكتب المصورة، أو الحكايات والقصص المصورة، وقد بدأ بعض الكتاب تسجيل أشرطة صوتية، أو أشرطة صوت وصورة (فيديو) لهذه

(١) القريطي، عبد الطالب أمين: مدخل إلى سيكولوجية رسوم الأطفال، دار المعارف، مصر، ط١، ١٩٩٥، ص٢٨.

(٢) عبد الحميد، شاكراً: عصر الصورة . السلبيات والإيجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،

المرحلة"^(١).

ويعتبر " الرسم بالنسبة للطفل لغة؛ لأنه أحد أشكال التعبير أكثر من كونه وسيلة لخلق الجمال، ونحن نرسم للطفل ما يعرفه لا ما نراه، ثم نتدرج معه حتى نقدم ما يراه في البيئة"^(٢).

ونرى أن محمد موفق سليمة قد مزج كتبه بعلامات غير لغوية من الصور والرسومات المعبرة، ولا سيما سلسلة (روضة البراعم المصورة)، الموجهة إلى سن (٣ - ٧) سنوات، وهذه الفئة العمرية تكون القراءة في أول عهدها؛ لذلك تعتبر القصة المصورة أنسب ما تحظى به من ترحيب من قبل الأطفال؛ حيث " لا يستطيع الطفل - في مرحلة ما قبل الكتابة- أن يفهم اللغة من خلال التعبير البصري التحريري المكتوب، وهناك وسائل أخرى تساعدنا على تقديم المعلومات للطفل، وذلك عن طريق (الكتب المصورة) "^(٣).

ف نجد هذه السلسلة مُلئت بصورٍ عديدة، فكل صفحة تشمل على صورة واحدة، " فجدير بالاهتمام أن نتذكر حين تكون الصور لتوضيح القصص، ألا تعرض أكثر من صورة في وقت واحد؛ ذلك لأنه إذا ظهرت صورتان معاً فإن انتباه الطفل سوف يتركز على الفكرة التي يراد شرحها بالصورة الأولى، ثم تتركه الصورة الثانية"^(٤)، لكن الكاتب حرص على أن لا تعرض الصفحة من القصة إلا صورة واحدة، وهذه علامة من القاص على مراعاة قدرات المتلقي وحاجاته في عرض الصور والرسومات؛ باعتبارها مطلباً من مطالب أدب الطفل في هذه المرحلة.

وتوضح هذه الصور أحداث القصة، كذلك تصور أبعاد الزمان والمكان، وترسم الشخصيات وأفعالها، وابتعدت عن صور العنف، واحتوت نفس الصفحة على عدد من الكلمات وضعت تحت الصورة؛ لتشرح محتواها ؛ لتكون هذه الكلمات عوناً للراوي على

(١) بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال (أهدافه وسماته)، مرجع سابق، ص ١٧٩.

(٢) شحاته، حسن: أدب الطفل العربي (دراسات وبحوث)، دار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط ١، ١٤١٢ هـ .

١٩٩١م، ص ١٣٣.

(٣) عوض، أحمد عبده: أدب الطفل العربي (رؤى جديدة وصيغ بديلة) ، مرجع سابق، ص ١٠٩.

(٤) الحديدي، في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٢٥.

قراءة حوادث ومضمون القصة؛ فبعض " كتب الأطفال الصغار تكتفي بالرسوم وحدها عندما تستطيع الرسوم إبراز حوادث القصة وفكرتها، وفي أحيان أخرى تكتفي بكلمة واحدة أو مجموعة كلمات في الصفحة الواحدة؛ لتكون عوناً للأم أو الأب في قراءة حوادث ومضمون القصة، وأحياناً تصدر الكتاب مجموعة من السطور، هي قصة بكاملها، بينما تحوي الصفحات الأخرى رسوم القصة فقط " (١) فوضع هذه الكلمات تحت الصور ليس عوناً للراوي فقط، كذلك مراعاة لخصائص الفئة الموجه إليهم من الأطفال - من ٣ إلى ٧ سنوات - ففي نهاية هذه المرحلة يكون الطفل -غالباً- قد أتقن قراءة الكلمات بعض الشيء، فيكون إخراج القصة بهذا الشكل علامة من الكاتب لتكوين علاقة بين المتلقي والقراءة، وتمرين ألسنتهم عليها " فالكتاب المصور يسهل عمليتي القراءة والكتابة، فاقتزان الكلمة بالصورة في الكتب المصورة المخصصة للتعليم يعني ارتباط الدال بالمدلول بشكل واضح، وعند الحاجة الى استرجاع ما تعلمه الطفل يبدو أمراً هيناً " (٢).

وشخصياتها - كما ذكرنا- من عالم الحيوان، أضاف عليها صفات بشرية، فكل غلاف يحمل صوراً حيوانية - أبطال القصة - وبعض الأماكن التي دارت فيها القصة، ويتوسط العنوان صفحة الغلاف، وفي أعلى الصفحة صورة صغيرة للجنسين، والفئة العمرية المقصودة (٣-٧) سنوات.

ف نجد على سبيل المثال قصة (زيارة الأقارب تزيد المحبة) (٣)، قصة قصيرة، تدور أحداثها في عالم الحيوان، فاختار الأرنب وعائلته أبطالاً للقصة، يجمعهم بيت صغير في الغابة كما أظهرته الصور، ولهم أقارب يتبادلون معهم الزيارات.

" ذهب الأرنب الصغير مع والديه فرحاً، طرق الأب باب العم القريب، فتح العم الباب، ورأى الزائرين، فرح بقدمهم، ورحب بهم جميعاً، دخل الأرنب الصغير مع أبويه، جلس الأب إلى جانب العم، وتحادثت الأم مع زوجة العم، ولعب الصغير مع أولاد عمه، أكل الجميع من

(١) الهيتي، هادي نعمان: أدب الاطفال،(فلسفته، فنونه، وسائطه)، مرجع سابق، ص ٢٧٦ و٢٧٧.

(٢) الحوامدة، محمد فؤاد: أدب الأطفال لفن وطفولة، دار الفكر، الأردن ط ١، ٢٠١٤، ص ١٧٠.

(٣) سليمة، محمد موفق: روضة البراعم المصورة، القصة ٧، مرجع سابق.

الحلوى والفواكه، وعادوا إلى البيت مساءً، نام الأرنب الصغير مسروراً، ونام الأيون مسرورين أيضاً".

بدا " جلياً أن الرسم هو أول أشكال التعبير التي يفهمها الطفل، ومن الواضح أن الصورة أكثر تأثيراً في الطفل، وأكثر بقاء في الذاكرة، وأقل تجريداً من الكتابة، وعلى هذا الأساس تكون أقرب إلى طبيعة إدراك الطفل؛ إذ أن الصورة المرسومة تنمي الحس الجمالي لدى الطفل، والرسم يساعد على تطوير خبرة الطفل في عمله الفني، من ثم يحسن قدراته على التعبير " (١).

فهذا هو الذي شحن الكاتب به قصته، فنجد الرسوم رسمت وقائع القصة، فجاء الغلاف مصنوعاً من ورقة سميكة - أقوى من صفحات القصة - يحمل صوراً عديدة، اتضح من خلالها للمتلقي الشخصيات التي انتقاهما القاص لتؤدي أدوار القصة، فأظهرت لنا صورة الأرنب (العم) وهو يرحب بالأرنب وعائلته، وصورة الأرانب وهم يتناولون الطعام، فهو بذلك إضفاء الكاتب الصفات البشرية على شخصيات القصة يجعل الأرنب تحرك يديها، وتجلس على الكرسي وغيرها من الصفات التي أظهرتها الرسوم، كما في الصورة (١)، هذه علامة على جذب انتباه المتلقي وتشويقه لاقتناء القصة، كذلك مراعاة لمعايير كتاب الطفل التي من أهمها "غلاف جذاب سميك ملون بالألوان الأساسية، ورسوم لحيوان أو طائر أو طفل، وله عنوان موجز ومثير، ورقة سميكة، يتحمل كثرة التداول.." (٢)، وبعدها صفحة تناولت حقوق النشر، وتاريخ الطبعة، واسم المؤلف، ثم تليها الصفحات التي أوضحت أحداث القصة.

(١) هيرت ريد، تربية الذوق الفني، تر: يوسف ميخائيل أسعد، منشورات وزارة الثقافة، ص ٢٠٦.

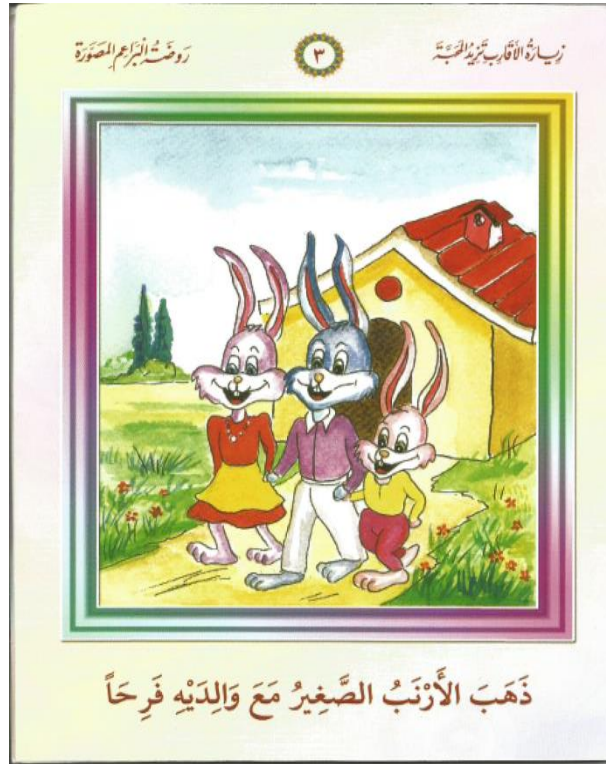
(٢) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ١٣٨.



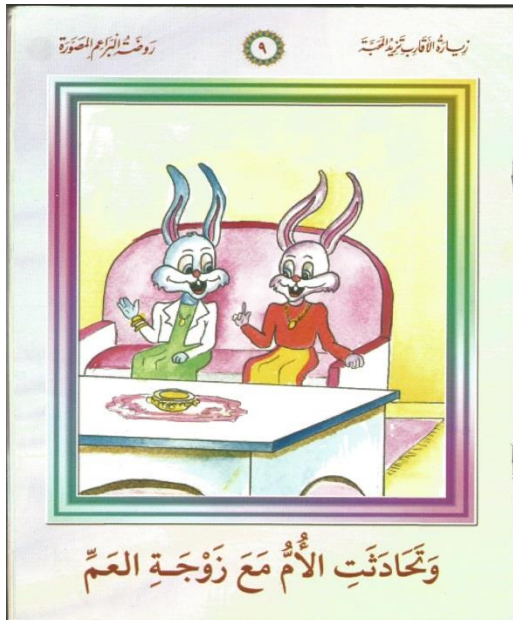
الصورة (١)

وفي الصفحة الأولى من القصة رسمت الصورة للمتلقي أبعاداً لم يوضحها النص، فأظهرت الأرنب الصغير مع والديه، وكل منهم يرتدي ملابساً تميزه عن الآخر، مع حفاظ القاص على نفس ألوان الملابس وأشكال الشخصيات في جميع الصفحات، فهذه علامة على إبراز مصداقية القصة لدى الطفل؛ مما يساعد على تقبلها ومتابعة أحداثها حتى النهاية، فظهرت لنا الصورة؛ الأب وابنه يرتدي كل منهما قميصاً وسروالاً، مع التفرقة في حجم الأب وابنه وكذلك ألوان اللباس، والأم ترتدي فستاناً أحمر وعليها قلادة في عنقها، كما في صورة (٢)، وهذه الملابس هي صورة واقعية لملابس كل جنس في حياتنا اليومية، فالمتلقي هنا يستطيع أن يميز الشخصيات بمجرد النظر إلى الصورة؛ لحرص القاص على رسم أدق التفاصيل التي تعكس الشخصية وتمثلها، فـ "كثير من الحيوانات التي تأتي كشخصيات في قصص التسلية الحديثة، لها شخصيات حقيقية، وتدخل كذلك في التشخيص السليم، والافتناع بالشخصية وتصديقها يتوقف على قدرة المؤلف على إظهار الطباع الحقيقية والسلوكية"^(١)، كما أظهرت الصورة منزل العائلة الصغير، وحوله العشب والأزهار، وأوضحت الوقت الذي كان في وضوح النهار.

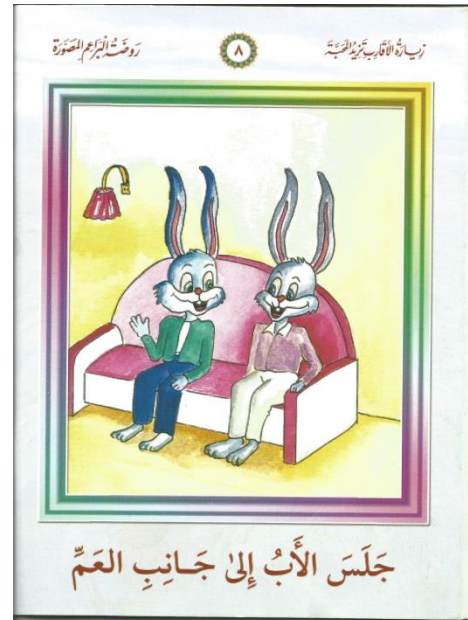
(١) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٣٨.



الصورة (٢)



الصورة (٤)



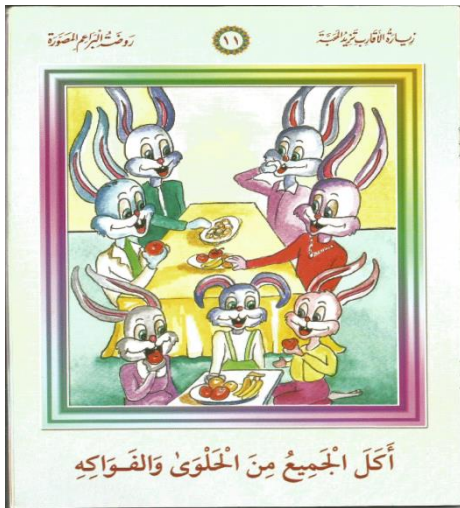
الصورة (٣)

وفي تتبعنا لرسومات القصة ظهرت صورتان:

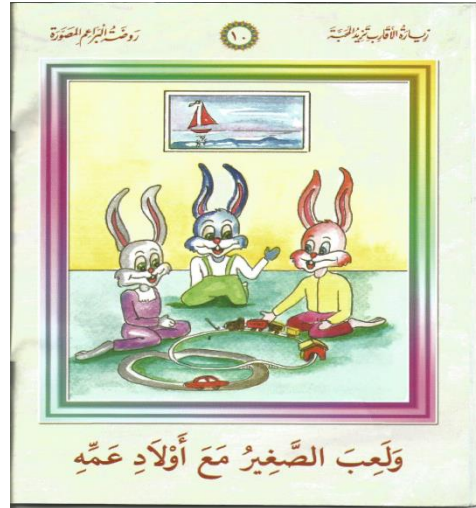
تحمل الأولى صورة الأب وهو جالس بجانب العم، وقد أخذنا يتبادلان الحديث معاً - الصورة (٣) -

والصورة الثانية أظهرت شخصية جديدة في القصة، وهي (زوجة العم)، فجعلها القاص تجلس بجانب الأرنب (الأم)، وعليها القلادة في عنقها - كما تحملها الأرنب الأم - وترتدي فستاناً أخضر، وهذا كله حتى ينتبه الطفل إلى جنس كل من الشخصيتين، وأظهرت هيهاتهما في جلسة حواريه كما في الصورة (٤).

وهاتان صورتان **بَعَثْنَا** للطفل علامات تربية إسلامية، تحث على آداب الجلوس والحوار، فكل من الشخصيتين جلست وتبادلت الحديث مع ما يطابقها من الجنس الآخر، وهذا ما أظهره لنا النص (جلس الأب إلى جانب العم، وتحادثت الأم مع زوجة العم)، " فالكتب المصورة من شأنها **أن** تربط الطفل بالواقع، وتفتح بصيرته على ما حوله، وتزيد من اعتماده على نفسه، وتنمي دقة ملاحظته، وتقرب المعاني إلى ذهنه، وتزيد من خبرته، وتعلمه بعض المفاهيم" (١).



الصورة (٦)



الصورة (٥)

(١) حسن، سعيد أحمد: أدب الأطفال ومكتباتهم، مرجع سابق، ص ١٣-١٤.

ثم تظهر لنا صورة الأرنب الصغار حول الألعاب كما في صورة (٥)، مع حفاظ الرسام على لون لباس الأرنب الصغير، وظهور أبناء العم بلباس يختلفان عن بعض وعن الأرنب الصغير، فهذا من شأنه أن يسهل على الطفل التمييز والتفرقة بين الشخصيات، والصورة حملت علامات ومدلولات أبعد بكثير مما يحمله النص، فالألعاب كانت عبارة عن سكة حديدية يسير عليها قطار مصطفى **العربات**، واختيار الكاتب للألعاب **بالذات** ليجمع الأطفال حولها، كان باعتبارها السلوك والنشاط الأكثر تواجداً لدى الأطفال في هذا العمر، فاللعب هو " النشاط البارز لدى طفل مرحلة الروضة، وهو الوسيلة لحل متناقضاته الداخلية الناجمة عن احتياجاته ومتطلباته، كما تتوطد عن طريق اللعب علاقة الطفل مع بيئته، ويزداد في تلامه معها، وبالتالي يصبح لعب الطفل يمثل أحسن صورة لارتباطه، وتداخل مظاهر ونواحي النمو المختلفة، بحيث يركز على نمو الطفل الجسمي، ويعتمد على نموه الحسي، ويفيد في تنمية جميع مظاهر النمو المعرفي والاجتماعي"^(١) فالقاص في هذه الصورة راعى حاجات المتلقي وميوله في هذه المرحلة .

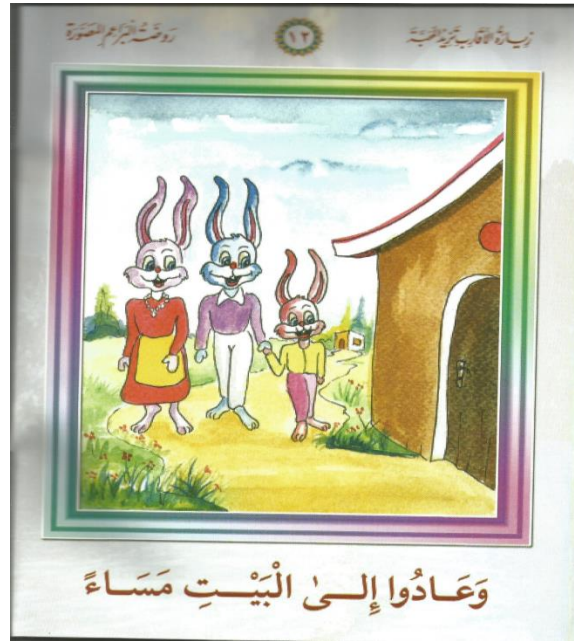
وفي صورة أخرى قد **اجتمعت** العائلتان حول المائدة يتناولون الحلوى والفواكه، فجاء النص: (أكل الجميع من الحلوى والفواكه)، كما في الصورة (٦)، لكن حملت هذه الصورة معاني ومفاهيم يحتاجها الطفل أكثر مما يحمله النص؛ وذلك **لتعليم** الطفل آداب المائدة وتناول الطعام، **فكان** الكبار يجلسون على المائدة، والصغار بجانبهم على مائدة أخرى صغيرة، مع الحفاظ على أماكن جلوس الكبار، فكانت الأم مقابل زوجة العم، والأب مقابل العم، وهذا كان واضحاً للطفل، لحفاظ الصورة على شكل الشخصيات وألوان لباسها، ف" يمكن من خلال هذه الكتب تناول حكايات صغيرة، قصيرة، أبطالها - في الغالب - من الحيوانات، كما يمكن تناول معلومات عامة، وكل ما يغرس فيهم قيم الاعتماد على النفس والمثابرة والشجاعة، وحب الطبيعة والرفق بالحيوان، وحب الوالدين، وآداب المائدة والمحاذثة، والنظافة، فضلاً عن إسباغ روح المرح على حياة الأطفال"^(٢).

(١) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال، ص ٦٩.

(٢) الهبيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائله) ص ٢٧٩.

ونستنتج من ذلك: أن الرسومات في عالم الأطفال تسهم في بث علامات تعليمية، ومفاهيم أخلاقية، وآداب إسلامية يحتاجها المتلقي في تنمية قدراته ومعارفه.

ثم تتابع الصور وترسم أحداث القصة حتى النهاية، إلا أن الصورة (٧) جاء النص فيها: (وعادوا إلى البيت مساءً)، فظهر الوقت في الصورة وكأنه ما زال في النهار، وهذا قد يشتت ذهن الطفل وتساؤلاته، ويقلل من عدم تقبله للقصة " فالقصة التي يرد فيها عصر معين أو زمان موقوت، أو تعرض مكاناً محدداً، يجب أن تكون صادقة وحقيقية لما يعلمه الكاتب عن هذا الزمان وذلك المكان، وعن الناس الذين يعيشون فيهما"^(١).



الصورة (٧)

(١) الحديدي، في أدب الأطفال، ص ١٨٠.

كما لَوْن الكاتب قصته بألوان **لاءمت** أحداث القصة، وشخصياتها، وأماكنها، واهتم بالألوان الأساسية " هي: الأحمر والأصفر والأزرق " (١) فلا تكاد تخلو صفحة من هذه الألوان، سواء في الملابس أو اللعب أو أثاث المنزل، ولم يكن اختيار الألوان بشكل عشوائي، بل كانت تُنتقى بإتقان وإمعان، " فكلما اتسم رسّام كتب الأطفال بالخبرة الثقافية المتعمقة، والخبرة الفنية الواسعة، إلى جانب الموهبة المتميزة، خرج **كتاب** الطفل في شكل فني يتقبله الأطفال بشغف دون ملل أو نفور" (٢).

ومن هذا المنطلق نستنتج أن: الصور تخلق جواً من الواقعية في القصة، تساعد الطفل على الاعتماد على نفسه، كما تساعد على تنمية دقة الملاحظة لديه، وتجعله يفكر بالصور، وبطيل التأمل فيها، وهكذا يتدرب على التطلع والمتابعة.

وعندما نتأمل الصور التي أرفقها القاص في قصة (القطة ياسمين تعاون أمها) (٣)، والتي دارت أحداثها حول مساعدة القطة الصغيرة ياسمين لأمها وقيامها بأغلب أعمال المنزل، حتى نالت إعجاب أمها - قد تم ذكر نص القصة من قبل في صفحة ٣٦ -.



(١) شحاته، حسن: أدب الطفل العربي، مرجع سابق، ص ١٩٩.

(٢) جلال، زلط أحمد: أدب الطفل العربي (دراسة معاصرة في التأصيل والتحليل)، دار الوفاء، مصر، ط ١، ١٩٩٨،

ص ٢٠١.

(٣) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ١٣، مرجع سابق.

فالصور -هنا- رسمت أفعال الشخصية بطريقة أكثر جمالاً وإتقاناً، وذلك في اختيار المكان الذي يقع فيه الفعل، كذلك حرص على رسم أدق التفاصيل التي يحتويها المكان، مما ساعد الطفل على معايشة أحداث القصة وتصديقها.

فالرسومات في كتب الأطفال في غاية الأهمية وهي ضرورية جداً؛ إذ أنها تجذب اهتمام الطفل بحيث يتناول الكتاب بشغف، ويهمل كتاباً آخر في الجوار لأنه خال من الصورة، كما أن الرسومات توفر المعاني للكلمات، وتخلق لهم أيضاً جواً حيويًا ممتعاً.

وبهذا التحليل قد أضاف الكاتب على قصصه صوراً واضحة، تحكي أحداثها بشفافية عالية، أجاد فيها رسم شخصياتها، وحافظ على مصداقيتها، ضبط فيها الكلمات وكبر حروف الطباعة، مع الحرص على حدود الشريعة الإسلامية في رسم الصور، لما لها من دور في ترسيخ المفاهيم والآداب والقيم في ذهن الأطفال، وتجعلها أكثر تقبلاً وأكثر إثارة لديهم.

"وليس خافياً أن الكتب المصورة بحاجة إلى فهم ووعي، وتفقه من الأديب المسلم والرسام المسلم؛ لكي يختار من الرسوم ما يحقق غايته ودون الوقوع بأي محرم"^(١).

٢ - تآزر الكلمة والصورة:

الصورة لمسة جمالية في حقل من الرموز والإشارات، تتآزر لتكوّن نوعاً من السرد البصري لفكرة مقتطعة، أو مشهداً مختاراً، يحمل رسالة لمتلقٍ نشط واع في العديد من المجالات العلمية والمعرفية والثقافية، فهي عنصر فعال، مرتبطة بالإدراك والوعي والخيال والفهم، وهي أيسر السبل إلى المعرفة^(٢).

والعلاقة بين الصورة واللغة علاقة قديمة، فمنذ ظهور الكتابة وقع تلازم بين الصورة والنص، ف" صار الارتباط بين النص والصورة عادياً، ويبدو أن هذا الارتباط لم يدرس جيداً من

(١) بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال (أهدافه وسماته)، مرجع سابق، ص ١٨٠.

(٢) انظر / العربي، أسامة زكي السيد: نحو أداة موضوعية لتحليل وتقويم مضمون سيميائية الصورة في كتب تعليم اللغة

العربية لغير الناطقين بها، نشر بمجلة كلية التربية جامعة أسيوط، المجلد (٢٨)، العدد ٤، أكتوبر ٢٠١٢، ص ٢.

الناحية البنيوية"^(١)، وقد تعززت وتقوت هذه العلاقة بتطور أشكال التواصل الجماهيري؛ بحيث أصبح من النادر مصادفة صورة غير مصحوبة بالتعليق اللغوي.

فالكلمات والصور تعبر عن الأفكار خلال علاقتهما الوثيقة ببعضهما، فرغم أنه في بعض الأحيان تستطيع إحداهما التعبير عن الفكرة منفردة، إلا أن الأثنتين مجتمعتين تجعلان الرسالة أوضح، خصوصاً لأولئك الذين لا يتقنون القراءة بشكل جيد " ويقترح فتجنشطين تعليمياً توضيحياً يربط الكلمات بالأشياء، حين اكتساب اللغة، حيث يعمل المعلم في تدريب الأطفال على النطق بالكلمة، ثم بعد ذلك يظهر صورة الشيء الذي تحيل عليه"^(٢).

والصورة تساعد على خلق مواقف، وعلى تذكر البيئة وما بها، وكذا تساعد على التعليق على كل صورة على حده، وعلى إثراء القاموس اللفظي للطفل، وأيضاً على توليد الحوار والمحادثة، وأخيراً تعمل على ترقية الذوق الجمالي للطفل، حيث " تعطي بعداً جمالياً للقصة، مما يكسب الطفل متعة زيادة على ما يقدمه النص اللغوي، والرسوم فن قصصي؛ لأنها تحكي قصة، ولكن بالخطوط والألوان بدلا من الكلمات والجمل، ويرى بعض الباحثين أن الأطفال بعد سن العاشرة ليسوا في حاجة لها؛ لأنهم يملكون القدرة على تكوين صورة ذهنية في خيالهم لما يقرءونه"^(٣)، وهذا يؤكد أن الطفل قبل سن العاشرة يكون في أشد الحاجة إلى ربطه بالعالم المحسوس عن طريق الصور؛ لأن قدرته على التجريد لم تحقق بعد.

وحتى تكون الصورة خادمة للمعنى، لا بد من التفكير جيداً عند تصميم هذه الصور والرسومات؛ من حيث عدد الصور المرافقة للنص، وموضع كل صورة في النص، وموضع كل صورة في الصفحة، ومكونات كل صورة، والجزء المركزي في الصورة، وحجم كل مكون من مكونات الصورة، وأخيراً الألوان التي تظهر في الصورة^(٤).

(١) رولان بارث: بلاغة الصورة. قراءة جديدة للبلاغة القديمة.، تر / عمر أوكان، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٤م، ص ٩٥.

(٢) العابد، عبد المجيد: مباحث في السيميائيات، دار القرويين، ط١، ٢٠٠٨، ص ٢٨.

(٣) خفاجي، طلعت فهمي: أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي، دار مكتبة الإسراء، طنطا، ط١، ٢٠٠٦م، ص ١١٦.

(٤) انظر / العمري، عطية: فن قراءة الصورة في الكتب المدرسية، مجلة رؤى التربوية، عدد ٢٣، مركز قطان، عمان،

وهناك اعتبارات في تصميم الصورة، وكيفية توزيع الرسوم في قصص الأطفال، وعلاقة ذلك بالنص المكتوب؛ منها:

- أن يكون محتوى النص اللغوي منسجماً ومتناغماً مع الصور في الصفحة نفسها، ولا يكون هناك تعارض بين ما في الصورة وما يقوله النص اللغوي.

- لا بد من التجديد والتنويع وإعمال الخيال عند تصميم الصفحة؛ بحيث تساهم الصورة مع النص اللغوي في نقل الجو العام للقصة.

- يمكن أن يساهم تصميم الصفحة في زيادة التشويق والتفاعل مع أحداث القصة^(١).

وهذا هو ما نراه في سلسلة روضة البراعم المصورة؛ حيث أجاد الكاتب رسم صورها، وكأنها تتحدث بنفسها، مع إتقانه لاختيار الكلمات التي تعبر عن الصور، فنجد في قصة (هدية حلوة إلى جارتي)^(٢)، أوضحت صفحة (١١) صورة الحمامة وهي تحمل حقيبة من الجلد، وتخرج منها هدية إلى جارتها، وكان محتوى النص: (ثم أهدت إليها لعبة حلوة من جعبتها) كما في صورة (١)، فنلاحظ أن الكاتب استخدم كلمة (جعبتها)، وقد يفهم على الطفل معنى هذه الكلمة، لقلة تداولها في حديثه، ولكن حينما ينظر الطفل إلى الصورة يفهم كلمة (جعبتها) التي هي معنى لكلمة "كنانة"^(٣)، حيث يقصد بها: (جعبة صغيرة من الجلد)، فهنا اتفق معنى كلمة (جعبة) والصورة التي مثلتها، فهذا حافزٌ من القاص للراقي بلغة الطفل إلى مستوى أعلى، و" ليس معنى ذلك أن نستعمل في القصة المكتوبة للصغار اللغة الدارجة التي يتحدث بها الطفل، وإنما نستعمل لغة عربية أرقى بقليل مما يستعملها في حياته العادية؛ ذلك لأنه يستطيع أن يفهم لغة وأسلوباً أرقى من لغته ومن أسلوبه، ومن ناحية أخرى سيستفيد من لغة القصة بمحاكاتها، فتنحسّن لغته وأسلوبه"^(٤).

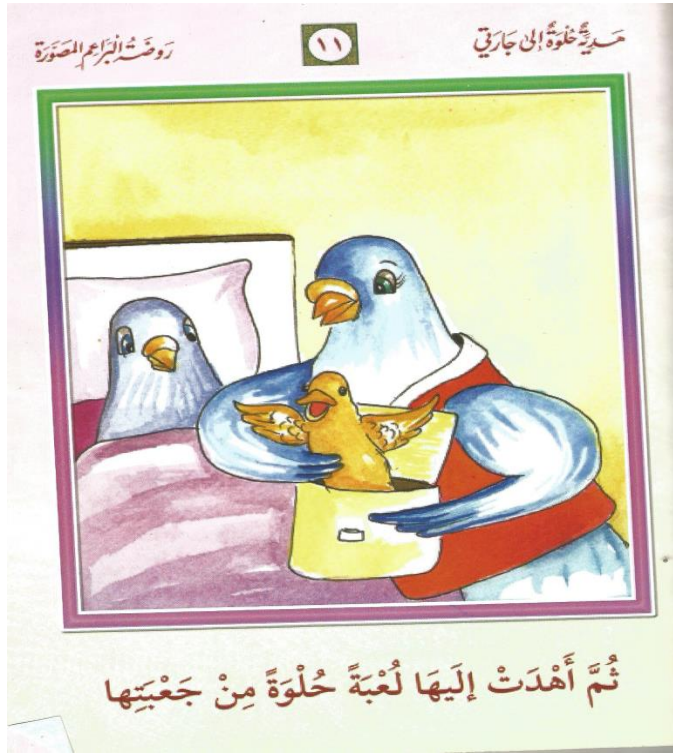
ص ١٣٠.

(١) خفاجي، طلعت فهمي: أدب الأطفال في مواجهة الغزو الثقافي، مرجع سابق، ص ١١٦.

(٢) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ١١، مرجع سابق.

(٣) ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق / عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ج ٦، ١٣٩٩، ١٩٧٩.

(٤) الحديدي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٨٧.



الصورة (١)

ونجده أيضاً في قصة (الإحسان لا ينقص أموالنا)^(١)، جاء في صفحاتها صورة لديك في عشه أو بيته، نائم على فراشه ، ظهر على وجهه أثر المرض، وجاء في النص: (مرض الجار وجلس في القن)، كما في الصورة (٢)، وكلمة (قن) يطلق على " بيت الدجاج "، وهذا المصطلح قد لا يكثر استعماله بين الأطفال في هذا العمر، ولكن مجرد أن يتمعن الطفل الصورة، سيعرف أن بيت الدجاج هو المقصود، وبهذا يكون الكاتب قد شحن قصصه بمصطلحات وألفاظ قد لا يتبادلها الصغار في أحاديثهم اليومية، ونرى ذلك أيضاً ما يؤكد عبد العزيز عبد المجيد؛ حيث يقول: " إن الطفل يستطيع أن يفهم لغة وأسلوباً أرقى من لغته وأسلوبه، ما دام في مستوى قاموسه اللغوي، فإذا ما استعمل الكاتب لغة أرقى بقليل من لغة الطفل التي يستعملها، استفاد من لغة القصة بمحاكاتها، فيتحسن أسلوبه، وترتقي لغة التعبير عنده"^(٢).

(١) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٤، مرجع سابق.

(٢) عبد المجيد، عبد العزيز: القصة في التربية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧، ص ٤٦.



الصورة (٣)

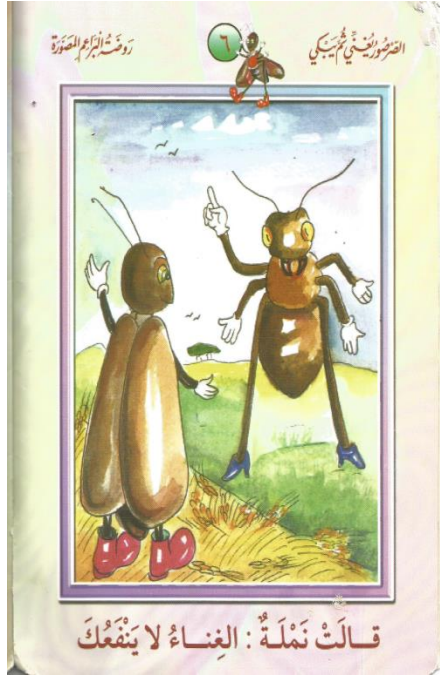
الصورة (٢)

وفي قصة (أنا أسوق قطاراً جميلاً) نجد الصفحة (١٢)، تحمل صورة البطل (القرد)، وهو رافع يده، مشيراً بها إلى الركاب، كما في صورة (٣)، وكان النص: (ابتسم القرد وحيًا الركاب الجدد)، فكلمة حيًا في النص قد اتفقت قلباً وقالباً مع حركة القرد في الصورة، التي تعني لطفل بمجرد إمعان النظر فيها أنها **رمزُ التحية** والترحيب، " فالأطفال عادة يستعرضون ما يقدم لهم من قصص، ويقابلونها بما عندهم من خبرات " (١).

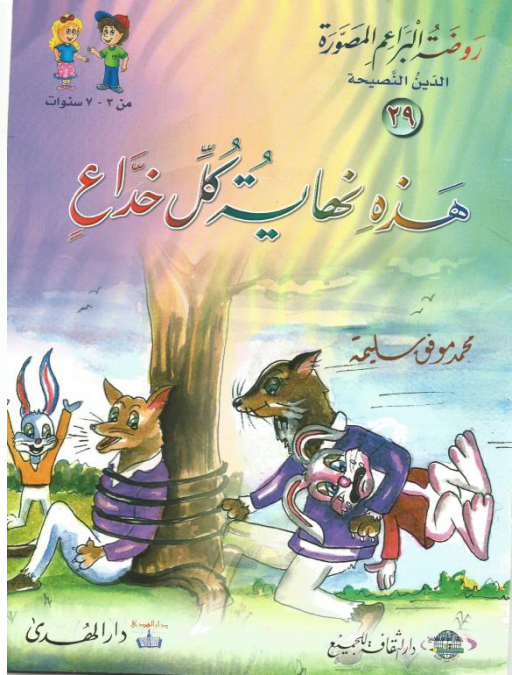
وظهرت أيضاً الصورة في صفحة (٦) من قصة (الصرصور يغني ثم يبكي) (٢)، صورة النملة وهي رافعة أصبعها، وكأنها تحذر من شيء؛ كما في صورة (٤)، وجاء النص كما نراه: (قالت نملة: الغناء لا ينفعك)، وبهذا يتوافق أسلوب التحذير في النص مع هيئة النملة التي أوضحتها وأظهرتها الصورة.

(١) علي، الحديدي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٩٢.

(٢) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٢٢. مرجع سابق.



الصورة (٥)



الصورة (٤)

تعتبر (روضة البراعم المصورة) من قصص الحيوان - كما ذكرنا ذلك في الصفحات السابقة- فجميع شخصياتها من عالم الحيوان، فنجد **الكاتب راعي الدقة** في انتقائها، فترى هذا في قصة (هذه نهاية كل خداع)^(١)، التي اختار لها القاص شخصية الثعلب، حتى يكون بطلاً للقصة، وملخص القصة يدور حول: أن ثعلباً رأى أرنباً فاخطفها، وتشاور **أصدقاءها** في حيلة لإنقاذها، فنجحت حيلتهم، ووقع الثعلب في الفخ، ورجعت الأرنب إلى أصحابها.

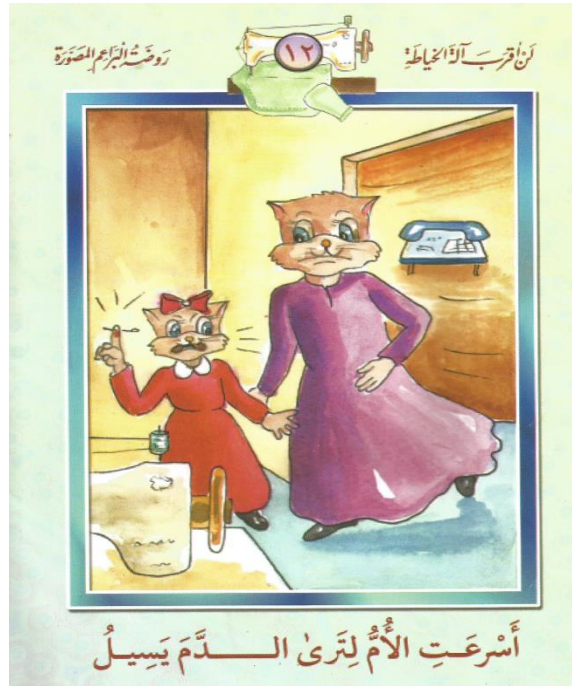
فاختيار الكاتب لشخصية الثعلب يجعله رمزاً للمكر والخداع وجاء من: "... تستخدم صور الحيوانات للدلالة على الرمز: فالكلب يرمز للوفاء، والأسد للشجاعة، والثعلب للمكر والخداع، والحمام للسلام"^(٢) وبذلك عند رؤية الطفل لصورة الثعلب على غلاف القصة، وكلمة (خداع) ضمن عنوانها، سيفهم أن الثعلب هو المقصود، كما أظهرت الصورة الثعلب في هيئة لص؛ حتى تقرب للطفل دلالة وعلامة العنوان كما في الصورة (٥).

(١) سليمة، محمد موفى: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٢٩، مرجع سابق.

(٢) شحاته، حسن: أدب الطفل العربي، مرجع سابق، ص ١٣٢.

وفي قصة (لن أقرب آلة الخياطة)^(١)، دارت أحداثها حول أن: الهرة الصغيرة (لولو) جلست مكان أمها، أمام آلة الخياطة، فأخذت تعبت بها، حتى دخلت الإبرة في يدها، فصرخت، فبادرت الأم بإسعافها ومداواتها.

وفي صفحة (١٢) من القصة نراها تحمل الصورة (٦)، ونلاحظ الإبرة وقد دخلت في أصبع الهرة (لولو) والدم يسيل منه، وتم تلوين الدم باللون الأحمر الفاقع، وكان النص على النحو التالي: (أسرعت الأم لترى الدم يسيل) فعند سماع الطفل من القاص، أو قراءته الجملة: (الدم يسيل) - إن كان يجيد القراءة - ورؤيته صورة الإبرة والدم، سيستثير مشاعره، ويدفعه إلى متابعة أحداث القصة، وصورة الدم علامة من الكاتب لتخويف الطفل، وتهويل الموقف أمامه؛ حتى يتعد عن هذه الأشياء الضارة.



الصورة (٦)

ووقوع الهرة (لولو) في الخطأ، هذا يعني للطفل أن الخطأ قد يقع فيه البعض، ولكن يجب أن نأخذ العظة والعبرة منه، ولا نعاود تكراره مرة أخرى "تظهر الشخصيات وخاصة في قصص الأطفال بمستوى يفوق المستوى الواقعي للأطفال، أو يظهرن مثاليين، لا نقص

(١) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٢٦، مرجع سابق.

فيهم... ووجدوا في الواقع نماذج بشرية واقعية حيه، تختلف عن تلك النماذج القصصية، فتصبيهم من جراء ذلك خيبة، وقد يدخلهم يأس وسوء ظن؛ لذا يجب أن يعرفوا منذ الطفولة كيف تكون النواقص في الأطفال، وكيف تعالج^(١).

وبهذا نرى حرص الكاتب على توافق الكلمة وتآزرها مع الصورة، أي أن الصورة ترجمت ما في النص من أحداث دقيقة، وصورت الأبعاد التي قد يعجز النص عن تحديدها، مع حرص الكاتب أيضا على رسم الشخصيات ومكان الأفعال، بقصد تدعيم الدلالات والمفاهيم المقدمة للطفل، مراعيًا في ذلك القدرات الذهنية والنفسية والمعرفية للطفل؛ من أجل تحقيق التكامل الدلالي بين اللغة والصورة في النصوص.

(١) حلاوة، محمد سيد: الأدب القصصي للطفل، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٠، ص ٤٣.

الفصل الثاني العلامات واللغة

ويشمل مبحثين:

المبحث الأول: اللغة (تركيب الجملة . الأسلوب وخصائصه) .

المبحث الثاني: بنية العلامة (المباشرة . العلامة والرمز)

الفصل الثاني العلامات واللغة

إن أدب الأطفال بنصيه الشعري والنثري ينبغي أن تنظم فيه اللغة مع تلك العناصر الفنية الأخرى للقصص، " فاللغة مادة الأدب، مثلما أن الحجر والبرونز مادة النحت، والألوان مادة الرسم، والصوت مادة الموسيقى، غير أن على المرء أن يتحقق من أن اللغة ليست مجرد مادة هامة كالحجر، وإنما هي ذاتها من إبداع الإنسان؛ ولذلك فهي مشحونة بالتراث الثقافي لكل مجموعة لغوية، فاللغة الأدبية مشحونة بالتصوير، كما أن التخيل يمثل سمة بارزة من السمات المميزة للأدب، مع تسليمنا بأن العمل الأدبي الغني ليس موضوعاً بسيطاً، بل هو تنظيم معقد بدرجة عالية، وذو سمة متراكبة مع تعدد في المعاني والعلاقات، ومعنى ذلك: أن الأدب فن قائم على الاختيار والانتقاء، والتأليف، والتركيب، والتصوير، سواء من حيث الشكل اللغوي، أم من حيث البناء الفني، أم من حيث المحتوى، أمّا أدب الأطفال فإنه انتقاء من المنتقى، أي مما انتقاه الأدباء سواء كانت المصادر أدبية أم غير أدبية" (١).

والقص نوع من السلوك البشري الذي يستخدمه الإنسان في الكلام فهو " محاكياتي أو تمثيلي، توصل من خلاله الكائنات البشرية ضروباً معينة من الرسائل التي يتم نقلها جميعاً بواسطة الرمز أياً كان، ويستلزم ذلك من المؤول التمييز بين موقعه المباشر وموقع آخر يقدم له بواسطة القص" (٢).

وقصص الأطفال - بوصفها أحد الاجناس - ينبغي أن تنتظم فيها اللغة مع باقي العناصر الأخرى للقصة، واعتماد القصة على اللغة يكمن في " أن لكل لغة إمكاناتها، وليس العمل الأدبي إلا بناءً لغوياً يستغل أكبر قدر ممكن من هذه الإمكانيات" (٣).

كما أن اقتران قصص الأطفال بلغة أدبية راقية تناسب مستوى الأطفال، لها أبلغ الأثر

(١) غاضب، زينب: ملتقى رابطة الواحة الثقافية، محاضرة عن أدب الأطفال، مفهومه، تاريخه تطوره، أهدافه، بتاريخ

١٤٢٧/٢/١ هـ

(٢) روبرت شولز: السيمياء والتأويل، ت / سعيد الغانمي، المؤسسة العربية الأردن، ط ١، ١٩٩٤، ص ١٠٤.

(٣) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ١٤٧.

في تنمية التذوق اللغوي، باعتباره " يزيد من استمتاع الفرد بلغته حين يستعملها في الحديث أو الكتابة أو القراءة أو الغناء ، ويزيد من استمتاعه بحياته ويفتح له آفاقاً رحبة فسيحة حين يقضي بعض وقته مع كبار الكتاب والأدباء والمفكرين على صفحات كتبهم ومؤلفاتهم... في رياض الفكر.. وحدائق الأدب الغناء... وآفاق العلم والمعرفة.."^(١).

" اللغة تشكل نوعاً **آخر** من أنواع الاتصال الذي يمارسه الطفل مع مجتمعه، وهي تسهل له التحكم، وإبداء رغباته، ومعرفة مطالبهم، وتحكم مكوناته البيولوجية في استعداداته ومقدرته على النطق أولاً، وبينما تضيف إليها ثقافة مجتمعه عناصرها من رموز إلى قواعد لغوية"^(٢).

واللغة والأسلوب هما الأداة التي تنقل مشاعر الكاتب وأحاسيسه، وتجسد تجربته الشعورية، وقد يجد كاتب الأطفال عقبات كثيرة في استخدام لغته واختيار مفرداته؛ لأن الألفاظ لديه ليست مجرد ألفاظ ذات دلالات صرفية أو نحوية أو معجمية ؛ ولأنه لا يكتفي بإيصال المعنى للأطفال فقط، بل لابد وأن يتعدى إلى ما هو أبعد من ذلك وهو التأثير فيهم " عندئذ ندرك الجهد الذي يبذله لتطويع الألفاظ لإدراك مهمته الكبرى"^(٣)، وهذه مسؤولية كبرى تقع على عاتق كاتب الأطفال؛ لأنه يقوم بهذه الكتابة بلغة الطفل ومفاهيمه الخاصة به، التي يجب أن تكون ملائمة لعالمه وقدرة تخيله، ودرجة إدراكه وإطار معرفته.

ولكل كاتب لغته وأسلوبه الخاص به، وكاتبنا أبو البراعم له معجمه اللغوي الخاص، وأسلوبه المتميز، وهذا ما سنلاحظه من خلال دراستنا للغته وأسلوبه في قصصه المقدمة لكل مرحلة عمرية .

١- تركيب الجملة:

ساوى بعض النحاة بين مصطلحي (الكلام) و (الجملة) ونظروا اليه على أنهما مترادفان، يقصد بكل واحد منهما كما يقصد بالآخر، دون إشارة إلى تعميم أو تخصيص.

(١) ألفت، حقي: سيكولوجية الطفل، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، د ط، ١٩٩٦، ص ٢٦.

(٢) عز الدين، إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٤٢٥ . ٢٠٠٤، ص ٢٠.

(٣) المرجع السابق، ص ٢١.

فيعرف أبو الفتح ابن جني الكلام بأنه: " كل لفظ مستقل بنفسه، مفيد لمعناه، وهو الذي يسميه النحاة الجمل "(١).

وبأنه " في لغة العرب عبارة عن: الألفاظ القائمة برؤوسها، المستغنية عن غيرها، وهي التي يسميها أهل هذه الصناعة؛ الجمل، على اختلاف تراكيبها "(٢).

وقد صنفت أنواع الجمل في العربية وبناء على فكرة الإسناد، إلى نوعين رئيسيين: الجملة الاسمية، والجملة الفعلية.

وأما شبه الجملة يكون في: الجار والمجرور، أو الظرف والمضاف إليه، وسميت شبه الجملة بسبب تعلقها بمفهوم الفعل والجملة، ولا يكتمل معناها إلا بهذا التعليق "(٣).

وللنحو قيمة كبيرة في تحليل النصوص؛ إذ إنه يتيح لمحلل النص الوقوف على الظواهر التركيبية لنص ما، ومن ثم الوقوف على ما تحمله تلك الظواهر التركيبية من إمكانات دلالية وبلاغية؛ لأن العلاقة بين النحو والمعنى علاقة وثيقة " حيث لا يتضح معنى نص ما إلا من خلال تحديد وظيفة الكلمة في تركيب النص، وعلاقتها بما قبلها وما بعدها، وكيفيةها؛ من حيث التقديم والتأخير، وإن أي تغير في شكل التركيب لا بد وأن يتبعه تغير في المعنى المراد "(٤).

ففي سلسلة روضة البراعم المصورة، اعتنى الكاتب بتراكيب الجمل، واختار ما هو ملائم لسن الأطفال من ثلاث سنوات إلى سبع سنوات، فكما ذكرنا سابقاً عن بداية هذه المرحلة بأنها " مرحلة الجمل الكاملة (ففي العام الرابع) تتكون الجمل من ٤ - ٦ كلمات، وتتميز بأنها جمل مفيدة تامة الأجزاء، وأكثر تعقيداً ودقة في التعبير "(٥).

(١) ابن جني: الخصائص، ت/ محمد علي نجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢، ص ١٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ٣٢.

(٣) اللبدي، محمد: معجم المصطلحات النحوية والصرفية، دار الفرقان، بيروت، ط ١، ١٩٨٥ و ص ١١١.

(٤) عبد الراضي، السيد أحمد: دور النحو في فهم وتحليل النص الأدبي، مقال منشور في الإنترنت شبكة

الألوكة ١٤٣٣ هـ

<http://www.alukah.net/publications-40020/#ixzz4ZFBJ9Zvy>.

:competitions/0/

(٥) عطيه، رشدي أحمد: المفاهيم اللغوية عند الأطفال، مرجع سابق ص ٢٤١.

فنجدها **جُملاً** مكتملة في أجزائها، صحيحة في ترتيبها، واضحة في معناها؛ فمثلاً: قصة " لن أسهر كثيراً بعد اليوم " ^(١) جاء فيها:

(كتب الصوص وظائفه جميعها، وحفظ دروسه بفهم وإتقان، ثم جلس مع والديه أمام التلفاز، أحس الصوص بالنعاس والتعب، لكنه أراد متابعة السهر، نام الصوص الصغير متأخراً، فاستيقظ في الصباح متأخراً، وذهب إلى المدرسة متأخراً، فوجد باب المدرسة مغلقاً، عاد إلى البيت حزيناً باكياً، وقف أمام التلفاز وقال: لن أسهر كثيراً بعد اليوم.)

فالقصة تكونت من عقدة بسيطة وسهلة، والعلاقة بين أحداثها واضحة وضوحاً **تاماً**، ففي بناء قصص الأطفال يشترط " أن تكون ذات فكرة محددة وموضوع بسيط، يرتبط بخبراته، وأن تكون سريعة التتابع وقصيرة بحيث تستغرق جلسة واحدة؛ لتناسب قصر مدة الانتباه لديه، ورغبته في التغيير المتواصل لنشاطه، لا سيما في مرحلة الطفولة المبكرة والمتوسطة أحياناً. " ^(٢).

والقصة لها بداية ونهاية، حرص الكاتب في نهايتها على تقديم غرض تعليمي وهدف **أخلاقي** وسلوك تربوي، بتعليم الطفل عدم السهر والنوم مبكراً؛ حتى لا يقع فيما وقع فيه الصوص الصغير من التأخير عن المدرسة، وكانت الخلاصة في نهاية القصة " أحب النوم باكراً.. حتى أستيقظ باكراً... وأصل إلى المدرسة باكراً " ^(٣).

وإذا أمعنا النظر في تراكيب الجمل لقصة (لن أسهر كثيراً بعد اليوم)، نجد جملة العنوان افتتحها الكاتب بحرف النفي (لن)؛ وذلك حتى ينتبه الطفل إلى الفعل الخاطيء في القصة، وهو في قوله (أسهر)، وصاحبه توكيد على هذا الفعل في كلمة (كثيراً)، وكلمة (كثيراً) - كما ذكرناها سابقاً - كان من شأنها أن خففت من وقع الوعظ والنصح المباشر على الطفل، وزادت من تقبله لهذا الأسلوب، وإقناعه بطريقة **إيجابية** لتجنب هذا الفعل الخاطيء، ثم ظرف الزمان (بعد) والمضاف إليه (اليوم)، فالعنوان يعد " مفتاحاً أساسياً يتسلح به المحلل؛ للولوج

(١) سليمة و محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٢٧، مرجع سابق.

(٢) أبو الرضا، سعد: في النص الأدبي للأطفال، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(٣) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٢٧، مرجع سابق.

إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها^(١).

أما عن محتوى الجمل في النص نجدها **جملاً** واضحة، كل جملة مستقلة في معناها، بحيث لا تحتاج إلى جمل بعدها لتوضيحها، ففي جملة (كتب الصوص وظائفه جميعها) فهي واضحة للمتلقي فلا تحتاج لجملة أخرى لتفسر المقصود، والجمل جميعها في القصة تكونت -غالباً- من أربع كلمات، وهذه علامة على توافق اللغة في القصة لمستوى وقدرات المتلقي من عمر (٣ - ٧) سنوات، فكما ذكرنا ذلك سابقاً أن العام الرابع تتكون الجمل -غالباً- من ٤ - ٦ كلمات.

وجاءت الأفعال في القصة بصيغة الماضي نحو: (كتب، حفظ، جلس، أحس، نام، ذهب، استيقظ، عاد...)، والفاعل لها هو الشخصية الرئيسية في القصة (الصوص)، وهو حيوان مألوف لدى الطفل في هذه المرحلة، حيث أن "... أنسب القصص للأطفال، ما احتوى شخصيات مألوفة من الحيوانات والنباتات، وحوادث عنها..."^(٢).

وفي قوله: (حفظ دروسه، جلس مع والديه) كلها أفعال تعود إلى الفاعل (الصوص)، ولكن في الجملة الرابعة عاد وذكر الفاعل في قوله: (أحس الصوص بالنعاس والتعب)، وأيضاً عاد وذكره في الجملة السادسة في قوله: (نام الصوص الصغير متأخراً)، وهذا حتى لا يتشتت ذهن الطفل، وينشغل عن القصة، وينسى الشخصية المقصودة " ولما كان مدى انتباه الطفل قصير في هذه المرحلة، كان ضرورياً أن تكون الألوان الأدبية المقدمة له قصيرة سريعة الوقوع والعبور"^(٣) وهذه علامة على مراعاة القاص لقدرات المتلقي .

أيضا أكثر الكاتب من استخدام الحال في قوله: (متأخراً، حزينا، باكياً)، حتى يتبين الطفل حال الصوص نتيجة فعله الخاطيء (السهر) وماله من عواقب وخيمة.

و " تبدو نزعة الطفل إلى التكرار أكثر وضوحاً في التعبير اللغوي، بما أن اللغة من أيسر

(١) حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، ١٩٩٧، ص ٩٦.

(٢) الهيتي، هادي نعمان: أدب الاطفال،(فلسفته، فنونه، وسائطه)، مرجع سابق، ص ٢٩.

(٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

العمليات التي تبرز فيها قدرة الطفل على محاكاة الكبار وتقليدهم، ويستمر تكرار الطفل للكلمات والعبارات في مراحل نموه المختلفة، وإن كان يجنح إلى النقص كلما كبرت ونمت قدرته العقلية، واتسعت أمامه آفاق الابتكار، وزاد محصوله اللغوي من الكلمات والأدوات التي تعينه على ربط الجمل والعبارات" (١).

ف نجد هذا واضحاً في تكرار الكاتب لكلمة (متأخراً) في ثلاث جمل متتالية؛ الجملة (السادسة والسابعة والثامنة)، وهذا حتى يستوعب الطفل وينتبه للسلوك الخاطئ الذي ارتكبه الصوص، فالأفعال في الجمل الثلاث التي ذكرناها (نام، واستيقظ، وذهب)، كان نيتها وثمرتها الحال (متأخراً).

وأكثر الكاتب من الجمل الفعلية في القصة؛ نحو: (كتب الصوص - نام الصوص - أحس الصوص)؛ حيث تأتي أهميتها في إسناد الفعل إلى فاعله.

كما أكثر من شبه الجملة؛ نحو: الجار والمجرور في قوله: (بفهم - بالنعاس - إلى المدرسة - إلى البيت)، ونجد ظرف المكان في (أمام)، والمصدر في كلمة (إتقان)، والمضاف إليه؛ نحو: (التعب).

نلاحظ أيضاً في الجمل الأولى والثانية (كتب الصوص وظائفه جميعها - حفظ دروسه بفهم وإتقان)، لم يكتفِ الكاتب بكلمة (وظائفه) وتوقف، بل أكد على ذلك بقوله: جميعها.

والجملة الثانية لم يكتفِ بكلمة (بفهم) بل زاد عليها لفظ (وإتقان)، فهذا من شأنه أن يلفت انتباه الطفل إلى أن الصوص لم يهمل دروسه، ولم ينشغل بالتلفاز إلا بعد ما أنجز وظائفه بإتقان، فمن " أهداف أدب الطفل العربي: إحداث نقلة في سلوك الطفل من مواقف إيجابية أو سلبية تجاه مشكلة ما، أو ظاهرة أو حادثة، إضافة لما يمكن أن تدعم به المادة المقررة معارف الطفل وتنميته" (٢).

(١) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال، مرجع سابق، ٣٢.

(٢) عوض، أحمد عبده: أدب الطفل العربي (رؤى جديدة وصيغ بديلة)، القاهرة، الشامي، ١٤٢١ / ٢٠٠٠، ص

والحال نفسه في الجملة الرابعة (أحس الصوص بالنعاس والتعب)، فلم يكتفِ بقوله: (بالنعاس) بل زاد عليها المضاف إليه (والتعب)، حتى يوحى للطفل أن السهر لا يكون في ترك النوم فقط، بل يصاحبه إحساس الجسم بالتعب والإرهاق.

ختم الكاتب قصته بجملة: (لن أسهر كثيراً بعد اليوم) المطابقة لجملة عنوان القصة، وبذلك يفهم الطفل ويستوعب هذا السلوك الخاطيء، الذي جعل الصوص يقرر عدم السهر بعد اليوم.

وفي قصة (سبحانك اللهم يا خالق الدواء)^(١) جاء نصها على النحو التالي:

(تألم القرد الصغير من بطنه، جلس في الفراش يبكي، جاءته أمه بالطبيب، قال الطبيب: اسقه عسلاً. ذهبت الأم إلى البائع، طلبت منه قليلاً من العسل، أعطاه البائع برميل عسل صغيراً، عادت الأم إلى البيت، شرب القرد من شراب العسل، وشعر بالتحسن والشفاء، رفعت الأم رأسها إلى السماء، وقالت: الحمد لله خالق الدواء).

اتسمت القصة بلغة عالية تمثلت في سهولة عباراتها، مما سيكون لهذا أثر في تكوين علاقة من الألفة بين الطفل والقصة، ويزيد من تقبل المتلقي للتوجيهات والقيم التي سينثرها الكاتب في ثنايا قصته.

فتراوحت لغة القصة بين السرد والحوار، فظهر ما يسمى: الحوار مع الذات، أو: المنولوج الداخلي، " وهو: الحوار الداخلي الذي **تقييمه** الشخصية مع ذاتها"^(٢)، ويتضح ذلك في قول الأم: (الحمد لله خالق لدواء).

وأكثر القاص من الجمل الفعلية التامة؛ نحو: (تألم القرد الصغير - ذهبت الأم إلى البائع - عادت الأم إلى البيت)، فكل الجمل بدأت بفعل ماضي، إلا جملة (اسقه عسلاً) بدأت بفعل الأمر، فهو نتيجة الحوار الذي **دار بين** الطبيب والأم، وهذا يدرب الطفل على: أن لا

(١) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٢ مرجع سابق.

(٢) ايدل، ليون: القصة السايكولوجية، تر، محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت، ط ١٩٥٩، م١، ص ١٢٤.

يستعمل شيئاً دون استشارة الطبيب؛ لأنه محل الثقة بعد الله.

ونجد شبه الجملة الجار والمجرور في: (من بطنه - في الفراش - بالطبيب - إلى البائع - من العسل - إلى البيت - إلى السماء)، والإضافة في: (برميل عسل - شراب العسل - خالق الدواء)

وأكثر من التوابع فنجد الصفة في قوله: (القرد الصغير)، والحال في: (يبكي)، والتمييز في: (عسل صغيراً - قليلاً) .

استخدم الكاتب الفعل (أعطى) في قوله: (أعطاه البائع برميل عسل صغيراً)، فهو من الأفعال التي تنصب مفعولين، فنجد المفعول الأول في الهاء في قوله: أعطاه. والمفعول الثاني برميل، وهذا سبيل^١ ومحاولة من الكاتب لزيادة محصول الطفل اللغوي من الألفاظ والجمل.

ونلاحظ اختيار الكاتب للعسل يجعله الدواء الذي شفي منه القرد الصغير، فيه توجيه للطفل وغرس قيم دينية تربوية، وامتنال للآية الكريمة: { يَخْرُجُ مِنْ بُطُونِهَا شَرَابٌ مُخْتَلِفٌ أَلْوَانُهُ فِيهِ شِفَاءٌ لِلنَّاسِ }^(١)، وهذا هو هدف وغاية من غايات أدب الطفل ف " جدير بأدب الأطفال أن يكون وسيلة إيجابية من وسائل تكوين العقيدة الدينية في نفوس الأطفال؛ بل هو أقوى هذه الوسائل وأكثرها في مرحلة الطفولة"^(٢)، ونجد هذا أيضاً في اختيار الكاتب لجملة (وقالت: الحمد لله خالق الدواء)؛ فهي تربي الطفل على عقيدة سليمة، بأن الشفاء بيد الله وهو الذي خلق هذا الدواء (العسل) .

وبذلك تكون ألفاظ وتراكيب الجمل في قصص (أبي البراعم) واضحة لمستوى الأطفال المعنيين بها، فلا يجد المتلقي عناء في فهمها أو استيعابها، فلا نفترض التقعر أو التكلف في استخدام اللغة الفصحى عند الكتابة للأطفال، فكاتب أدب الأطفال الموهوب هو: الذي لا يأتي للطفل بألفاظ وأساليب توقعه في حيرة من أمره؛ لأنه لا يفهمها، أو تقطع عليه سلسلة خيالاته وتجاربه مع القصة وشخصياتها، ومعايشة أحداثها؛ ولكي يبحث عن معنى اللفظ الذي

(١) سورة النحل آية (٦٩).

(٢) الحديدي، علي: في أدب الطفل، مرجع سابق، ص ١٦٢.

غمض عليه... وإنما يقدم للطفل في سنه العقلي ألفاظاً وأساليب تتناسب مع قدرته اللغوية، وفي إطار قاموسه من الألفاظ^(١).

٢ - الأسلوب وخصائصه:

يعد الأسلوب القصصي وسيلة من الوسائل التي تعين الطفل على الاستمتاع والرغبة في سماع القصص، فهو يهدف إلى الإمتاع والتأثير؛ ليجمع بين الغاية التعليمية والتسلية؛ إذ إن " الأسلوب القصصي من أفضل الوسائل التي تقدم عن طريقها ما نريد تقديمه للأطفال، سواء أكان ذلك قيمًا أم معلومات وكما أن قصص القصص، وقراءة التلميذ لها يساعد في امتلاكه لقدرات القراءة ومهاراتها، ذلك أن الأسلوب القصصي يمتاز بالتشويق والخيال وربط الأحداث"^(٢).

وأما أبرز خصائص الأسلوب فهي تتمثل في: " وضوحه، وقوته، وجماله، ويتمثل وضوح الأسلوب وبساطته في: وضوح الكلمات، ووضوح التراكيب اللغوية وترابطها، ووضوح الأفكار... وكل غموض في هذه الجوانب يشوه المادة الأدبية وقد يفسدها"^(٣).

وفي الكتابة للأطفال يجب مراعاة نقطة مهمة في اللغة القصصية للطفل؛ وهي: أنها قد تختلف في بعض طرائقها عن اللغة التي تقدم للكبار؛ لاختلاف القدرات المعرفية والخلفيات الثقافية والتجارب الحياتية لكل منهما، ولا يعني ذلك الخط من قدر الكتابة المقدمة للطفل، أو التقليل من شأنها، أو من شأن من يمارسها، بل يعني تحميل مسؤولية أكبر لأديب الأطفال فعليه " أن يحاول دراسة: اهتماماتهم وميولهم، ورغباتهم واحتياجاتهم، فضلاً عن معرفة قاموسهم اللغوي؛ حتى لا يكتب لهم ما فوق مستواهم، فيصعب عليهم فهمه واستيعابه، أو ما هو أقل من مستواهم، فينصرفون عنه؛ لعدم ملاءمته لأعمارهم"^(٤).

والملاحظ في قصص الكاتب محمد موفق سليمان أنها: كتبت بأسلوب سهل ومشوق

(١) عوض، أحمد عبده: أدب الطفل العربي (رؤى جديدة وصيغ بديلة)، مرجع سابق، ص ١٠٣.

(٢) شحاته، حسن: أدب الطفل العربي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط ٣، ٢٠٠٤، ص ١٩٨.

(٣) الهيتي، هادي نعمان: أدب الاطفال، (فلسفته، فنونه، وسائطه)، مرجع سابق، ص ١٠١.

(٤) يوسف، عبد التواب: رسالة الخليج العربي حول أدب الأطفال في الخليج العربي، ع ١٩، ١٩٨٦ م. ص ٢٠.

وممتع، يشعر الطفل فيه بعدوبة الألفاظ، ومزج فيه بين الحوار والسرد، وراعى تسلسل الأحداث، كما حرص على وضوح العبارات، ووافق بين خصائص الكتابة ومتطلبات النمو لكل مرحلة من مراحل الطفولة، فهذا كله لا يتوافر إلا لكاتب يتمتع بالمهارة العالية، محترف في هذا الفن، ف" أول ما يجب أن يدخل في الاعتبار: أن الكتابة للأطفال نوع من التربية على جانب كبير من الفعالية والتأثير، وأن كاتب الأطفال هو بالدرجة الأولى مربّ قبل أن يكون مؤلف قصة أو رجل مسرح... وأن الاعتبارات التربوية يجب أن تحتل مكان الصدارة في أي عملية موازنة بين الاعتبارات؛ بحيث لا يمكن التضحية بها - ولو بصورة جزئية أو مؤقتة - في سبيل تحقيق حبكة قصصية ممتازة، أو في سبيل الوصول بالحدث المسرحي إلى قمة درامية مثيرة، أو في سبيل خلق عنصر فكاهة، أو عامل من عوامل التشويق...." (١).

فمثلاً: قصة (الطيبة المخلصة يجبها الجميع) (٢) من سلسلة روضة البراعم المصورة ، تدور في عالم الحيوان، أضاف عليها الكاتب التشخيص، فقد جاء نصها:

(الغزالة (ظبية) أصبحت طيبة ماهرة، وأصبحت أختها (ريم) طيبة ماهرة، قالت ظبية: سأسعف المرضى دوماً. وقالت ريم: وأنا سأسعفهم أيضاً. رنّ الهاتف في بيت الأولى ليلاً، قالت: إني متعبة، ولا أريدُ العمل. رنّ الهاتف في بيت أختها، فقالت: سأحضرُ حالاً... انتظروني. ذهبت (ريم) إلى بيت المريض، أسعفته وصنعت له دواءً طيباً، شكرها الجميع على صدقها وإخلاصها، وعادت إلى البيت مسرورةً بعملها).

نجد هذه القصة كتبت بلغة فصحي، جزلة، وبأسلوب أدبي منمق، وجاءت الألفاظ سهلة وواضحة ومألوفة، والجمل جاءت قصيرة سريعة، فاللغة " التي يجمع عليها كتاب أدب الأطفال، فهي اللغة السهلة الواضحة التي يفهمها الأطفال، التي تساعد على معرفة الفكرة المطروحة، أو متابعة حوادث القصة، أو تصور ما يجري في الحكاية " (٣).

(١) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٣١.

(٢) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٦، مرجع سابق.

(٣) بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال (أهدافه وسماته)، ط ٢، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٤١٦. ١٩٩٦، ص

فلاحظ أولاً العنوان: يتسم بوضوح المعنى، وتشويق الطفل، ويتضح من خلاله أن النهاية ستكون سعيدة من جملة: (يحبها الجميع)، فهذا دليلٌ على مراعاة الكاتب للحاجات الأساسية لمرحلة الطفولة المبكرة وهي: " الحاجة إلى المحبة والحنان؛ حيث ينزع الطفل أن يكون محبباً ومحبوباً مع والديه، وإخوته وأقرانه"^(١)، كما أظهر العنوان الشخصية الرئيسية في القصة بقوله: (الطيبة المخلصة)، وذكر لنا صفة من صفاتها وهي: الإخلاص - كما وضحناه سابقاً.

وأيضاً يتضح من العنوان: أن الشخصية مؤنثة بقوله: (الطيبة)، وهذا ملائم لهذه المرحلة، فالطفل يحس بالأمان والحنان والثقة بجانب أمه أو من يقوم مقامها، حيث تتكون للطفل " العادات الانفعالية بالتدرج، وحتى نهاية هذه المرحلة، وتتجمع الانفعالات حول الموضوعات والأشخاص في شكل عواطف، وطبيعي أن تكون أولى العواطف نحو الأم أو من يقوم مقامها"^(٢).

وحقق الحوار في القصة الدور المطلوب منه كعنصر فني من عناصر القصة، فقد ساعد في تصوير موقف معين في القصة، كذلك ساهم في رسم شخصيات القصة، فهي تتحدث أماناً، مما أضفى الحياة على القصة، كذلك خفف من رتابة السرد، وأبعد الملل عن الطفل، وجميع الأدوار التي يقوم بها الحوار.

كما أن نسبة الحوار في القصة بالنسبة للسرد كانت متوازنة، فالحوار ورد في أربعة جمل، وذلك في قوله: (قالت ظبية: سأسعف المرضى دوماً - وقالت ريم: وأنا سأسعفهم أيضاً - قالت: إني متعبة ولا أريد العمل - فقالت: سأحضر حالاً).

بينما السرد ورد في ثماني جمل - وهي باقي الجمل من القصة -، فلم يطغ أحدهما على الآخر، والعبارات الحوارية جاءت: قصيرة، وسريعة، وخفف من تدفقها عبارات سردية تتخلل المقاطع الحوارية.

(١) زهران، حامد عبد السلام: علم نفس النمو (الطفولة والمراهقة)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦، ص ٢٠٥.

(٢) المرجع السابق، ص ١٨٥.

راعى الكاتب الجانب الحسي في الألفاظ، وابتعد عن المعاني المجردة إلا في المقطع ما قبل الأخير، الذي يوحى إلى المغزى الأخلاقي: (وشكرها الجميع على صدقها وإخلاصها)، وكذلك عنوان القصة: (الطيبة المخلصة يجلبها الجميع)، ولكن الطفل في نهاية القصة يمكنه الربط بين هذه الألفاظ المجردة (الصدق والإخلاص)، وبين ما ورد في القصة من أحداث، فيفهم معاني تلك الألفاظ، وتتضح في ذهنه.

استخدام الكاتب الأفعال بكثرة في القصة، حتى لا تكاد تخلو جملة واحدة منها، والفعل في النص - يعبر عن الحركة والحدث؛ نحو: (أصبحت - قالت - سأسعف - لا أريد العمل - انتظروني...) ف "من الضروري شحن قصص الأطفال بوجه خاص، والمواد التي تتناول حوادث بفيض من الأفعال؛ لأن الأفعال البسيطة الواضحة المعبرة تمنح الحدث والقصة نبضاً جديداً يجذب الأطفال ويشدهم، وتبدو للأطفال حبكة المادة الأدبية وكأنها سلسلة نشيطة من الحوادث.." (١).

واستخدم الكاتب في القصة الأسلوب المباشر، وهو ما يكون فيه "الكاتب بمثابة الراوي لأحداث يعرضها ويؤرخ لها" (٢)، فيظهر هذا الأسلوب واضحاً في مستهل القصة، وفي آخر أربعة جمل من النص، كما أنه استخدم الحوار بين شخصيات القصة، والمراوحة بين هاتين الطريقتين ساهمت في جعل القصة أكثر تشويقاً، وبعث الحياة فيها؛ حتى لا يمل الطفل من طريقة واحدة، فالحوار " من أهم الوسائل التي يعتمد عليها القاص في رسم الشخصيات، وكثيراً ما يكون الحوار السلس المتقن، مصدراً من أهم مصادر المتعة في القصة، وبواسطته تتصل شخصيات القصة بعضها ببعض الآخر، اتصالاً صريحاً ومباشراً" (٣).

وظف الكاتب التشخيص في القصة؛ حيث يقصد به إضفاء الصفات البشرية على شخصيات القصة من الحيوان، فنجد جميع شخصيات القصة من الحيوانات، وتجسم السلوك

(١) الهيتي، هادي نعمان: أدب الاطفال،(فلسفته، فنونه، وسائطه)،مرجع سابق، ص ٩٩.

(٢) زايد، فهد خليل: الأساليب العصرية في تدريس اللغة العربية، عمان .الأردن، دار ياف العلمية، ٢٠١١، ط١،

٢٣٩.

(٣) الهيتي، هادي نعمان: مرجع سابق، ص ١٤٦.

الإنساني، فهي تتحدث وتشعر بالسرور، وتخلص في العمل، وتكذب وتكسل، حتى من ناحية الشكل الخارجي قارب بينها وبين شكل الإنسان، فنراها تقف وتحرك يديها، وتلبس معطفاً أبيض، وهذا ما أظهرتها الصور لشخصية الطبيبتين ريم وظيفية .

والشخصية الأساسية في القصة هي الطبيبة (ريم)؛ لأنها لعبت دوراً رئيسياً في أحداث القصة كلها، فقد كانت طبيبة ماهرة: (أصبحت أختها طبيبة ماهرة)، قالت: بأنها ستسعف المرضى دوماً، فساعدت المريض وشكرها الجميع.

أما الشخصيات الثانوية في القصة، والتي كان لها دور في إبراز البطلة (ريم) من خلال الأحداث هي: (الطبيبة ظبية، والمريض ومن حوله الحيوانات)، كما كانت شخصية ريم البطلة شخصية ثابتة ومستديرة، فهي ثابتة لأنها لم يطرأ أي تغيير في تكوينها، والتزمت سلوكاً محدداً من بداية القصة حتى نهايتها، فلقد بدأت القصة و " ريم " تلتزم خلق الصدق في القول، والإخلاص في العمل، واستمر هذا الخلق معها حتى نهاية القصة، وهي مستديرة؛ فلقد ظهر جانبان من شخصيتها (الجانب الاجتماعي؛ فهي تعمل طبيبة، وقد اكتسبت المهارة في هذا المجال، فقد ذكر الكاتب بأنها (أصبحت طبيبة ماهرة) والجانب الخلقى الذي يتمثل في الصدق والإخلاص ومساعدة المحتاجين).

وشحنت القصة بعدد من العلامات والحاجات التربوية الموجهة للطفل، والتي يحملها الأسلوب في طياته أهمها:

- الإخلاص في العمل: وذلك من خلال موقف الغزالة (ريم)، التي رنّ الهاتف عندها ليلاً (قالت: حالاً انتظروني... ذهبت ريم الى بيت المريض... أسعفته وصنعت له الدواء.... شكرها الجميع على صدقها وإخلاصها) فعلى الرغم من تأخر الوقت إلا إنها ذهبت لإسعاف المريض في أسرع وقت، والذي دل على ذلك قولها: (حالاً انتظروني)، وقد صنعت للمريض الدواء، ف" من أهداف أدب الطفل: تبصير الطفل بالقيم الخلقية الفاضلة، وتنمية إعجابه وتقديره وحبه للخصائص الطيبة، ونفوره من الصفات المذمومة، وجوانب الانحراف الخلقى،

وتهذيب السلوك لدى الطفل" (١).

- الصدق: ظهرت خصلة الصدق في القصة، فريم منذ البداية عقدت العزم على إسعاف المرضى، وظهرت هذه القيمة من خلال الحوار الذي دار بين الأختين؛ فقد قالت ريم: (وأنا سأسعفهم أيضاً) وبالفعل كانت صادقة وعندما احتاجوها أسعفتهم.

- الكسل وعدم الجد في العمل: وتمثلت هذه الخصلة في شخصية الطبيبة ظبية؛ من خلال موقفها مع أهل المريض، الذين اتصلوا عليها ليلاً لتسعف مريضهم، لكنها تكاسلت، واحتجت بأنها متعبة، ولم تكن جادة في عملها.

- مساعدة المحتاجين: فالطبيبة ريم عندما رنّ الهاتف في منزلها أسرعت إلى بيت المريض أسعفته وصنعت له دواءً طيباً، وقد ظهر أثر التمسك بتلك القيمة من خلال القصة؛ فمن يساعد المحتاجين يُشكر على صنيعه: (شكرها الجميع على صدقها وإخلاصها، وعادت إلى البيت)، "أهداف أدب الطفل: تنمية الوعي الاجتماعي لدى الطفل، فيدرك أنه عضو في جماعة، له ما لها، وعليه ما عليها، وأن مركزه فيها مرتبط بما يقدمه من عون، ومن تغيير لوجه الحياة على نحو أفضل؛ كي يهتم أدب الطفل في بناء طفل مثابر ومخلص، واجتماعي، ومتعاون" (٢).

فقد كانت الخلاصة في نهاية القصة، التي يريد الكاتب أن يجنيها الطفل من النص هي: "الصدق في القول والإخلاص في العمل سبيلنا إلى الفلاح والسعادة... ورائدنا في هذا قول الرسول ﷺ: (إن الله يحب من أحدكم إذا عمل عملاً أن يتقنه) (٣).

" وأسلوب الكاتب في بساطة، هو اختياره الكلمات وتركيبها في جمل وفقرات على نسق معين؛ ليقدم به أدباً للقراء، وأسلوب القصص الجيد هو الأسلوب المناسب للحبكة، والموافق للموضوع، والملائم للأفكار، والملائم لشخصيات القصة، وهو الذي يخلق جو القصة ويظهر

(١) نجيب، أحمد: المضمن في أدب الأطفال، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٩٧٩، ص ٤٥.

(٢) حنورة، أحمد حسن: أدب الأطفال، مكتبة الفلاح، الكويت، ١٤١٠، ص ٢٠.

(٣) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٦، مرجع سابق، ١٥.

الأحاسيس فيها، وهو الذي يعكس حبكتها وخلفية شخصياتها، ويناسب جمهور الصغار الذين يكتب لهم"^(١).

أما العلامات الزمكانية في القصة؛ والتي هي مصطلح صيغ نحتاً من الزمان والمكان، والتي عرفها باختين بقوله: " ما يحدث في الزمكان الفني الأدبي هو انصهار علاقات المكان والزمان في كل واحد مدرك ومشخص، الزمان هنا يتكشف، يتراص، يصبح شيئاً فنياً مرئياً، والمكان أيضاً يتكشف، ويندمج في حركة الزمن والموضوع، بوصفه حدثاً أو جملة أحداث التاريخ، علاقات الزمان تنكشف في المكان، والمكان يدرك ويقاس بالزمان. هذا التقاطع بين الأنساق، وهذا الامتزاج بين العلاقات هما اللذان يميزان الزمكان الفني"^(٢).

فتنبثق أحداث قصة (الطيبة المخلصة يجلبها الجميع) من الزمن المحدد في موضع واحد منها، وهو في قوله: (رن الهاتف في بيت الأولى ليلاً)، ولعل تحديد هذا الزمن أجدر في جذب انتباه المتلقي؛ لأن وقت الليل تقل فيه مناعة الشخص المريض، ويشتد مرضه وألمه، وكذلك احتمال بأن لا توجد مستشفيات مفتوحة في ذلك الوقت، فيكون الزمن مناسباً لتدفق الأحداث وجذب المتلقي، ويشير الزمن إلى علامة إشارية تتمثل في أهمية العمل التي قامت به الطيبة ريم في مساعدة الآخرين في وقت راحتها، بمقابل موقف أختها.

أما المكان فجاء صريحاً من لفظ تكرار البيت؛ حيث أفصحت عنه ثلاث جمل، وذلك في قوله: (رن الهاتف في بيت الأولى ليلاً - رن الهاتف في بيت أختها - ذهبت ريم إلى بيت المريض)؛ فلفظ البيت تكرر عدة مرات، لكنه يختلف في كل لفظ عن الآخر؛ فالأول يقصد به: بيت الطيبة ظبية، والثاني: بيت الطيبة ريم، وأخيراً الثالث: بيت المريض، فلفظ الأول والثاني علامة على مكان راحة كل من الطبيبتين، وفي تتبعنا للأحداث رفضت الطيبة الأولى المساعدة، وبادرت الثانية بإسعاف المريض، وبهذا يكون المكان خدم سير الأحداث ورسم

(١) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٨٧.

(٢) باختين، ميخائيل، أشكال الزمان والمكان في الرواية، تر / يوسف حلاق، وزارة الثقافة، سوريا، ١٩٩٠م، ص ٦.

نقلا عن: أسماء، شاهين، جماليات المكان في روايات جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية، بيروت، ط ١، ٢٠٠١م،

الشخصيات وأفعالها، وذلك في إظهار التضحية التي قدمتها الطيبة ريم، أما اللفظ الثالث للمكان (وهو بيت المريض) ساعد في رسم نهاية القصة، وكان علامة على صدق الطيبة ريم وإخلاصها في عملها، وذلك في حضورها لبيت المريض ، وهكذا استطاعت الأحداث المصوبة في هذا القلب أن تتفاعل بواسطة عنصري الزمان والمكان، وبقية العناصر؛ لتحقيق الأهداف المقصودة.

وقد ظهر النص اللغوي واضحاً ومقروءاً في جميع أجزاء القصة، ونجد الرسوم قد شغلت حيزاً كبيراً من القصة، فكل نص لغوي في القصة يرافقه رسمة مصورة، وظهر الانسجام والتناغم بين النص اللغوي والرسوم (الصور)، فصورت كثيراً من الجوانب التي لم يصورها النص اللغوي، فمثلاً: المريض، وضحت الرسوم أنه كتكوت، لكن النص اللغوي لم يوضح ذلك.

وأما عن الشكل فقد خالف الرسام أشكال الحيوانات في الواقع، فالطيبة -مثلاً- جسمها جسم إنسان، تستطيع الوقوف وتحريك يديها، وذلك ليلائم شعور الطفل، ولا ينفر من الرسوم.

كذلك اهتم بالألوان؛ حتى يلفت نظر الطفل، فنجد أنه حافظ على ألوان بيت الطيبة، وهذا لينتبه الطفل أن الطيبة خرجت من بيتها إلى بيت المريض ثم عادت إلى بيتها، وأيضاً حافظ على لون السماء والنجوم، الذي كان واضحاً من النافذة؛ حتى يعرف الطفل أنها خرجت في الليل، كما راعى الكاتب الخط وحجم الحرف؛ فمن الضروري " اختيار حجم الحرف المطبوع وشكله، وعدد الأسطر، وطريقة الإخراج واستخدام الألوان والصور التوضيحية المرافقة عند الضرورة، مع الحرص على ضبط الكلمات بالحركات، وتحديد حجم الكتاب وشكله، وكل ذلك مهم في تقبل الطفل وانطباعه بما يقع عليه بصره في أي كتاب"^(١).

فتتميز لغة الكاتب بتألف الكلمات، واستخدام الجمل البسيطة، والمزاوجة بين السرد والحوار، وقلة الاستطراد في عرض الأحداث، مع حرص القاص على أن تقدم قصصه كل ما يحتاجه الطفل من إثراء خياله، وتنمية أحاسيسه ومشاعره، وتحريك وعيه وعواطفه، وتنمية

(١) بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال (أهدافه وسماته)، مرجع سابق، ص ١٨٤.

قدرته على التفكير والتحليل والتعليل، ودعمه بالقيم والخبرات والمفاهيم، وبهذا يكون قد جمع (أبو البراعم) بين الفن والتربية.



المبحث الثاني بنية العلامة

حظيت العلامة عند بيرس بكل اهتمامه وانشغاله؛ لأنه كان يسعى لبناء نظريته السيميائية، فلم تكن العلامة عنده دليلاً لسانياً فحسب، بل أصبحت أمودجاً لكل نشاط دلالي^(١)، سيتعذر على العقل البشري تمثل هذا العالم خارج إطار العلامة؛ لذا سعى في تصنيفاته للعلامة إلى أن بلغ بها بضع وستين نوعاً^(٢).

والعلامة عنده لا تتشكل من بعدين - كما هو الحال عند دي سوسير-؛ إنما من ثلاثة أبعاد هي: "ماثول representamon يحيل على الموضوع opgect عبر مؤول in ter pretant وهذه الحركة (سلسلة من الإحالات) هي ما يشكل في نظرية بورس ما يطلق عليه السيموز؛ أي: النشاط التمييزي الذي يقود إلى إنتاج الدلالة وتداولها، وبعبارة أخرى: إن السيموز هي المسئولة **عن** إقامة العلاقة السيميائية بين الماثول والموضوع عبر فعل التوسط الإلزامي، الذي يقوم به المؤول، وعلى هذا الأساس فإن السيموز **يتحدد** باعتباره سيرورة تشتغل من خلاله شيئاً ما، كعلامة، وتستدعي استيعاب الكون من خلال ثلاث مستويات: ما **يحضر** في العيان، وما **يحضر** في الأذهان، وما يتجلى من خلال اللسان"^(٣).

ولقد اختلفت الترجمات في تسمية عناصر العلامة عند بورس، خلافاً لما وجد عند دي سوسير من اتفاق على الدال والمدلول، وسوف نورد ترجمات سعيد بن كراد؛ لأن هدف البحث: توضيح المنطلقات العلمية لهذه الدراسة، لا البحث في تنظيرات ليس هذا مجالها، وعليه سنعرض - بإيجاز - تعريف عناصر العلامة عند بورس.

(١) يوسف، أحمد: السيميائيات الواصفة . المنطق السيميائي وجبر العلامة . منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٤٦.

(٢) سعد الله، محمد سالم: مملكة النصر التحليل السيميائي للنقد البلاغي، عالم الكتب الحديثة، الأردن، ط ١، ٢٠٠٧، ص ٢٠.

(٣) بن كراد، سعيد: السيميائيات والتأويل . مدخل لسيميائيات بورس . المركز الثقافي العربي، المغرب لبنان، ط ١، ٢٠٠٥ م، ص ١٦.

- الماثول: يعتبر أداة وظيفتها التمثيل لشيء آخر فقط؛ بمعنى: أنه يعوض العالم الخارجي لدى الإنسان، فهو يخلق علامة موازية له تصبح قابلة للتعرف، فهو لا يعرف الشيء ولا يزيدنا معرفة به؛ لأنه المعرفة المفترضة من خلال وجود باثٍ وملتقٍ، فهو يقابل الدال عند دي سوسير^(١).

- الموضوع: هو ما يقوم الماثول بتمثيله، سواء كان هذا الشيء واقعياً، أو متخيلاً، أو قابلاً للتخيل، أو لا يمكن تخيله على الإطلاق.

- المؤول: يشكل التوسط الإلزامي الذي يسمح للماثول بالإحالة على الموضوع، وفق شروط معينة، فهو الذي يحدد العلامة ويضعها للتداول؛ كواقعة إبلاغيه، وبهذا تنتقي المباشرة بين الإنسان ومحيطه الخارجي؛ ذلك أن أي تأويل يتم استناداً إلى معرفة مسبقه^(٢).

ونخلص إلى أن: العلامة عند بورس عبارة عن شبكة من العلاقات، تنقاد إلى أن تحلل ثلاثة أطراف، تشكل الأبعاد الأساسية لهذه العلاقات، ولكي تحقق العلامة الدلالة والتواصل، فإنه يستوجب وجود هذا الطرف المؤول، وفي غيابه يتعذر على الماثول والموضوع أداء هذه الوظيفة بمفردها، وبهذا يتضح أن الماثول (الممثل) يشكل مستوى الأولية، وأن الموضوع يشكل مستوى الثانوية، بينما يشكل المؤول مستوى الثلاثية^(٣).

أولاً - المباشرة:

يعد الموضوع عنصراً من عناصر العلامة - حسب تقسيم بورس - يتحول بدوره إلى علامة تحقق معرفة مباشرة، أما الموضوع الديناميكي فهو المعرفة غير المباشرة للموضوع، تفترض من خلال تحققها في السياق، فهو حصيلة لسيرورة سيميائية سابقة يدعوها بورس بالتجربة الضمنية، مثال ذلك الجملة التالية: الشجرة الطويلة، فالموضوع المباشر هو: طول الشجرة، وهو أمر متحقق لكل من يفهم اللغة العربية، أما الموضوع الديناميكي: فكل ما نستطيع فهمه

(١) بن كراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمن، المغرب، ٢٠٠٣ م، ص ٦٤.

(٢) بن كراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص ٨٨.

(٣) مبارك، حنون: دروس في السيميائيات، دار توبقال للنشر، المغرب، ط ١، ١٩٨٧ م، ص ٤٧.

ضمن الإطار الثقافي لصيغة هذه الجملة؛ كأن تحيل على الوطن أو الدين^(١).

هذا التميز للموضوع هو الذي يسمح بقراءة النص من هذين المستويين، أو من خلال هاتين الزاويتين؛ أحدهما مباشر: وهو ما يشكل معطيات النص الظاهر، وآخر ديناميكي: يسمح بتأسيس المعرفة المفترضة عبر وجودها بفعل التأويل^(٢).

بمعنى: أنه سيمنح النص قراءة أولى عبر بنيته السطحية، وقراءة ثانية هي قراءة تأويلية عبر بنيته العميقة.

ف نجد الكاتب محمد موفق سليمة استخدم في أغلب قصصه - ولا سيما روضة البراعم المصورة - الطريقة المباشرة في عرض أحداث القصة، واختار الأسلوب الأمثل لها؛ وذلك لأن "الأسلوب القصصي من أفضل الوسائل التي تقدم عن طريقها ما نريد أن نقدمه للأطفال، سواء أكان ذلك **قيماً** أم معلومات، كما أن قص القصص، وقراءة التلميذ لها يساعد في امتلاكه لقدرات القراءة ومهاراتها، وذلك أن الأسلوب القصصي يمتاز بالتشويق والخيال وربط الأحداث"^(٣).

وقصص روضة البراعم المصورة اتسمت بقصرها النسبي؛ لهذا السبب عمد الكاتب إلى استخدام الطريقة المباشر في بعض قصصه، فمثلاً في قصة (الطيبة المخلصة يجبها الجميع) - والتي تم ذكر نصها من قبل في صفحة ٤٢ من هذا البحث - جاء في النص: (قالت ظبية: سأسعف المرضى دوماً. وقالت ريم: سأسعفهم أيضاً.)، فالكاتب اختار لهذه القصة عالم الحيوان لتدور أحداثها فيه - كما ذكرنا سلفاً-، واقتبس شخصياتها منه، حيث " أن الطفل سهل عليه تقمص الحيوان أكثر من الإنسان؛ كون أحدهما الشخصية الأساسية في القصة؛ لذا نجد أن نسبة كبيرة من القصص التي يميل إليها الأطفال ويشغفون بها حين يؤدي دور البطولة فيها حيوان، خاصة بالنسبة إلى ذوي الأعمار الصغيرة"^(٤).

(١) بن كراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٨٨ - ٨٩.

(٣) شحاته، حسن: أدب الطفل العربي، مرجع سابق، ص ١٩٨.

(٤) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال، ص ١٢٣ - ١٢٤.

فاختار الكاتب الغزالتين (ريم وظيفية)؛ حتى يمثلان الشخصيتين البارزتين في القصة، فاستهلت القصة بالحديث على أن كلاً من الغزالتين صارت طبيبة ماهرة، وقررا أن يسعفا المرضى، لكن حينما رنّ الهاتف ليلاً - كما حدده النص - في بيت الأولى (ريم)، كان ردها (قالت: أني متعبة ولا أريد العمل.)، فالكاتب -هنا- لم يلمح أو يرمز في النص إلى رفض ريم مساعدة المريض، فكان بإمكانه أن يجعلها -مثلاً- لا ترد على الهاتف، أو تعتذر عن الحضور بأي عذر كان، بل جاء ردها بطريقة مباشرة، ورفض مفاجئ، وهذا ربما ما يريده الكاتب؛ لجعل الطفل ينتبه ويستغرب وينفر من ردة فعل الطبيبة ريم، ولكن بمقابل أختها (ظبية) كان ردها على الهاتف حينما كانت في البيت (فقالت: سأحضر حالاً، انتظروني.) فجاء أسلوبها بطريقة مباشرة أيضاً، لكنه يختلف تماماً عن رد أختها (ريم)، فالأولى رفضت بطريقة مباشرة ودون أي تفكير أو تردد، والثانية وافقت على الحضور حالاً وبادرت بالمساعدة، فتظهر هنا العلامات اللغوية التي أراد منها الكاتب أن يقارن الطفل بين ردة فعل وأسلوب الغزالتين اللّتين قرّرنا - كلّ منهما- مساعدة المرضى وإسعافهم.

فحملت القصة علامات لغوية مباشرة؛ لتحقيق أهداف تربوية؛ من: معرفة الطفل قيمة الصدق في القول، والإخلاص في العمل، وهذا له أثره الحميد في صقل نفوس الناشء، وتربيتهم على مكارم السجايا، ویرسخ فيهم التكييف النفسي والاجتماعي في التعامل مع محيطهم.

ففي الكتابة للأطفال: " يجب عدم المغالاة في التبسيط، أو المبالغة في تقديم المعلومات، أو الإفراط في الإيضاح؛ حيث يمكن من خلال الأسلوب المؤثر الكشف عن الجوانب الإيجابية والسلبية لأية فكرة أو موقف؛ بحيث نجعل الأطفال يقفون إلى جانب كل ما هو إيجابي بشكل تلقائي، وكأنّ نظرهم ارتياحنا إزاء أمر من الأمور، أو مشهد من المشاهد بحيث ينساق الطفل نحوه، وينفر مما يناقضه"^(١).

وإلى قصة أخرى بعنوان: (الصرصور يغني ثم يبكي)^(٢)، جاء نصها على النحو التالي:

(١) الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٠٠.

(٢) سليمة، محمد موفق: روضة البراعم المصورة، القصة ٢٨، مرجع سابق.

(أكوام الحصاد مكدّسة في الحقل، وقف الصرصور عليها وغنى كثيراً، ثم أخذ يرقص ويقفز فرحاً، قالت نملة: الغناء لا ينفعك. وقالت أخرى: الرقص لا يُفيدك. عادت نملة مع حبات القمح، وعاد الصرصور وحيداً مُتعباً، جاء الشتاء والمطر والبرد، خرج الصرصور يطرق الأبواب، صرخ من ألم الجوع: أطمعوني. قالت نملة: قل للغناء يُطعمك. وقالت الأخرى: قل للرقص يُطعمك.)

القصة -هنا- إحدى قصص سلسلة روضة البراعم المصورة، التي جمعت بين المتعة والفائدة، وتميزت بالأسلوب الشيق، والحدث البسيط، والعبارات الواضحة، فنرى عنوان القصة جمع بين الفعل (يغني ويكي) وكلاهما متضادين، فالغناء دائماً مقروناً باللهو والطرب، وهذا هو ما صورته القصة لاحقاً مع حال الصرصور، حينما فضل الغناء واللعب واللهو على جمع الطعام في وقت الحصاد، والبكاء مقروناً بالحزن والندم، وهذا هو ما مر به الصرصور حينما جاء الشتاء وذهب الحصاد، وأحس الصرصور بالجوع.

فالموضوع في قصص الأطفال: " يُعلي من شأن القصة، ويزود الطفل بخبرات ومعارف وأفكار، وتهيئه لأداء دوره المستقبلي، بإحياء أنبل العواطف، وغرس أرقى المشاعر، وبث روح الجهد والمثابرة والبحث والتخيل في نفسه. وليس معنى ذلك أن هناك موضوعات صالحة، وأخرى غير صالحة، ولكن المعول عليه هو ما يستطيع الفنان أن يلتقطه ويوظفه في بنية قصصية؛ لتحقيق غاياته، بفضل مقدرته الفنية"^(١).

فالعنوان: (الصرصور يغني ثم يكي) قد يثير تساؤلات عديدة لدى الطفل، وقد يكون مبهماً بعض الشيء، لكنه يستثير مشاعره ويزيد من اشتياقه لمعرفة أحداث القصة، والأسباب التي جعلت من الصرصور يغني ثم يكي، فالقاص هو الفنان وحده، الذي يستطيع أن يلتقط الفكرة المناسبة أولاً، ويجسمها ثانياً؛ أي يجعل لها أبعاداً جديدة، فتبدو معقدة، أو مشوقة، أو غريبة، أو قريبة إلى حياة الطفل أو بيئته، أو ذات مساس بقضية يمكن أن يتركز اهتمام الطفل حولها، أو يجد الطفل نفسه وكأنه إزاء عقدة لا بد له أن ينتهي بها إلى حل .

(١) الهيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال، ص ١٣٧.

ونلاحظ على اللغة: خلط الكاتب بين أسلوب السرد والحوار، واختار الألفاظ السهلة البعيدة عن التعقيد، فكل مفرداتها كانت سلسلة التداول والإدراك على المتلقي، وانتقى الدقة في اختيار الشخصيات، فاختار الصرصور والنملتين؛ حتى **يمثلا** القصة، فجعل الصرصور يتصرف بالكسل والإهمال، والنملتان بالجد والعمل، وهذه الصفات تكون مقبولة لدى الطفل في تقبل شخصيات القصة، ف" يجب أن تعمل الشخصية وتتكلم طبقاً لسنها، وثقافتها، وخلفتها الاجتماعية، والجغرافية، وما يحدث للشخصيات في القصة سواء كانت شخصيات حقيقية أو خيالية، يجب أن يكون ممكناً ومحتماً في حدود الموقف الذي وضعتهم فيه القصة، أما إذا كانوا -مع ما يحدث منهم أو يحدث لهم- غير منطقيين أو غير مناسبين، **فلن** يقتنع بهم الطفل القارئ أو المستمع، وسوف يرفضهم ويلقي بالقصة بعيداً إلى عالم الإهمال"^(١).

ونلاحظ تعمد الكاتب الطريقة المباشرة في نهاية القصة، فحينما صرخ الصرصور من ألم الجوع، بدأت النملتان بتوبيخه، وإلقاء اللوم والشتم عليه، فكان جوابهما له: (قالت نملة: قل للغناء يطعمك - وقالت الأخرى: قل للرقص يطعمك)، يستطيع الكاتب هنا أن لا يكون رد النملتين للصرصور بهذه الطريقة المباشرة، فقد يكتفي -مثلاً- أن يجعل النملتين ترفضان إعطاء الصرصور الطعام، بقولهما: لا نعطيك. أو بطرده من على الباب، أو غيره من الأفعال، لكن الكاتب -هنا- اختار كلمتي: (الغناء والرقص) بأن يكونا جواباً من النملتين للصرصور حينما طلب الطعام، كذلك الكلمتان؛ قصد منهما الكاتب معاناهما الحقيقي، وهذا هو ما قام به الصرصور في بداية القصة، وكانت النملتان قد حذرتا الصرصور من هذين الفعلين بقولهما: (قالت نملة: الغناء لا ينفعك. وقالت أخرى: الرقص لا يفيدك).

وبهذا يربط الطفل بين ما قام به صرصور في بداية القصة، وبين ردّ النملتين له حينما طلب الطعام، فيفهم عنوان القصة: (الصرصور يغني ثم يبكي) الذي قد يكون مبهماً ومشوقاً لدى الأطفال.

وبهذا نرى أن القصة محملة بعلامات **تربوية** جيدة، تتمثل في: التحذير من الكسل، وعدم

(١) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، ص ١٨٤.

تأجيل عمل اليوم إلى الغد، وتقبل نصائح الآخرين، طرحت فكرتها بطريقة تتناسب مع مستوى الطفل في سن الثالثة إلى السبع سنوات كما أرادها الكاتب.

وفي قصة أخرى بعنوان: (الخروف يمشي على عكازتين)^(١)، وهي من سلسلة روضة البراعم المصورة، التي تدور أحداثها في عالم الحيوان، والتي مزجها الكاتب بصور توضح أحداثها، فاختار الحروف فقط؛ حتى **يمثلا** شخصيات القصة، فقد جاء نصها على النحو التالي:

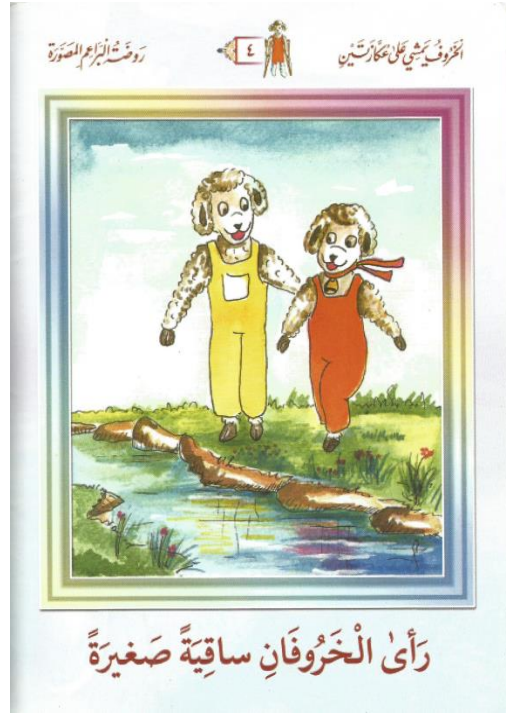
"ذهب الخروفان إلى المرعى، رأى الخروفان ساقية صغيرة، قفز الخروف الصغير فوق الساقية، ثم قفز الخروف الكبير فوقها، رأى الصغير تلاً مرتفعاً، صعد التل المرتفع فرحاً، ثم أراد القفز إلى الأسفل، نصح له الكبير ألا يفعل، رفض الصغير النصيحة، وقفز، كسرت قدماه، وسال الدم من رأسه، حملته سيارة الإسعاف إلى المشفى، ثم خرج منها على عكازتين".

فالقصة هنا تحمل أهداف تربوية، تتركز في: وجوب سماع النصيحة، والتحذير من كل عمل يضر بالجسم، طرحت فكرتها بطريقة شيقة تناسب مستوى الأطفال **المعنيين**، استخدم فيها لغة سهلة ميسرة، وجاءت الأحداث متوالية بعيدة عن التركيب والتشابك، وتنمو حتى تصل إلى العقدة ثم الحل، وذكر المكان صراحة في لفظ (المرعى)، أما الزمان فقد يدركه الطفل من الصور أنه وقت النهار.

ووفق الكاتب في استعمال لغة كانت متوائمة مع المرحلة العمرية التي وضعت لها، فبدت الألفاظ مفهومة غير معقدة، واضحة المعاني، إلا أن وجود عبارة: (رأى الخروفان ساقية صغيرة) قد تكون غير واضحة المعنى، فلفظ (ساقية) قد لا يدرك الطفل معناها؛ لعدم إدراجها في لغته اليومية، ولكن الكاتب دعم النص بصور تحكي محتواه، فحين ينظر الطفل إلى الصورة يفهم أن لفظ ساقية يقصد بها: (القناة الصغيرة التي تسقي الأرض)^(٢) كما ظهر في صورة (١).

(١) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة (١٧)، مرجع سابق.

(٢) المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: أحمد بن محمد الفيومي، المكتبة العلمية ط بيروت، ص ٢٨١.



الصورة (١)

وأحداث القصة تبدو هادئة، متنامية ومنتطورة بشكل ميسر ومشوق، خاصة حينما استخدم الكاتب الأسلوب والعلامات المباشرة؛ للفت انتباه الطفل وذلك في عبارة: (رفض الصغير النصيحة وقفز)، وتليها مباشرة عبارة: (كسرت قدماه، وسال الدم من رأسه)، فعادة تشخيص الكسر ونحوه لا يثبت إلا عن طريق أخذ الفحوصات اللازمة للمريض من قبل الطبيب، ولكن الكاتب أراد من هذا أن يعرف الطفل العاقبة الوخيمة التي وقع فيها الخروف الصغير، نتيجة لعدم سماعه لنصيحة أخيه الأكبر، ولو أن الكاتب جعل الخروف -مثلاً- يتألم، ثم لا يثبت كسره إلا في المشفى، قد يتشتت ذهن الطفل وتطول الأحداث عليه، أو استخدم لفظاً يوحي للطفل بعد مدة إلى ما حصل للخروف الصغير، بذلك لا يكون بمقدور الطفل أن يربط بين الحدث والغاية التي أراد الكاتب إيصالها للطفل، فالقصة " ذات الحكمة البسيطة قد تناسب نهاية مرحلة الطفولة المبكرة، ويمكن أن تزداد تعقيداً شيئاً فشيئاً بنمو الطفل، والأطفال عادة ما يفضلون الوصول السريع إلى النهاية الخاطفة، والحل المتوقع السريع، مع تماسك

القصة" (١).

وبهذا التطواف في قصص **أبي** البراعم يمكننا القول: بأنه أجاد في توظيف الأسلوب المباشر، بطريقة تلفت انتباه المتلقي الصغير، وتشبع فضوله واحتياجاته، وتناسب قدراته وإدراكه.

ثانياً - الرمز:

وثلاثية العلامة عند بيرس كما ذكرناها سابقاً تتضمن ثلاثية أخرى هي بمثابة التعليل المنطقي للعلاقات، التي تحكم العلامة، وهذه الأبعاد هي ذاتها علامات أخرى للعلامات الأساسية.

فالموضوع يتضمن ثلاث علامات هي:

- الأيقون : علامة تدل على موضوعها من حيث أنها ترسم أو تحاكي.
 - الشاهد: يختص بعلاقة المجاورة بينه وبين الموضوع، أو هو ترابط ديناميكي مع الشيء الفردي.
 - الرمز: علامة تدل على موضوعه، أو هو علامة قد اختيرت اتفاقاً؛ لتوحي بمرجعها الأصلي مثل: الحمام؛ رمز للسلام (٢).
- وبهذا يكون الرمز: " علامة تشير إلى الموضوع، التي تعبر عنها عبر عرف، غالباً ما يقترن بالأفكار العامة، التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعه " (٣).
- وهو عند بورس: علامة تحيل على الشيء الذي تشير إليه بفضل قانون غالباً ما يقدمه على التداعي بين أفكار عامة، ويحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء، والرمز هنا اعتباطي أو عرفي غير معلن؛ بحيث لا توحد هناك علاقة قياسية أو أيقونية بين الدال والمدلول (٤).

(١) أبو الرضا، سعد: النص الأدبي للأطفال، مرجع سابق، ص ١٣٣.

(٢) سعد الله، محمد سالم: مملكة النصر التحليل السيميائي للنقد البلاغي، ص ١٩.

(٣) بن كراد، سعيد: السيميائيات والتأويل، ص ١٢٠.

(٤) تشارلز سنדרس بورس: **تصنيف** العلامات، تر: فريال جبوري غزول، من كتاب سيزا قاسم: مدخل إلى

واستخدام الرمز يضل مرتبباً ارتباطاً وثيقاً بفكر الإنسان وبوعيه وبميوله ونزعاته الروحية والعقلية، فكلمة الرمز تعني " الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة، التي لا تقوى عن أدائها اللغة في دلالاتها الوصفية، والرمز هو الصلة بين الذات والأشياء، بحيث تتولد المشاعر عن طريق الإثارة النفسية لا عن طريق التسمية والتصريح"^(١).

ويرى أرسطو أن " الكلمات المنطوقة رموزاً لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموزاً للكلمات المنطوقة"^(٢).

أشار تشارلز تشاوديك إلى الرمز بأنه " فن التعبير عن الأفكار والعواطف، ليس بوصفها مباشرة، ولا بشرحها من خلال مقارنات صريحة وبصورة ملموسة، ولكن بالتلميح إلى ما يمكن أن تكون عليه صورة الواقع المناسب لهذه الأفكار والعواطف، وذلك بإعادة خلقها في ذهن القارئ من خلال استخدام رموز غير مشروطة"^(٣).

ولقد شاع استخدام الرمز في قصص الأطفال - ولا سيما قصص الحيوان - حيث يعتبر من المؤثرات الداخلية للقصة، التي تزيد القصة جمالاً وفائدة وتشويقاً، وانجذاباً من قبل الأطفال "إن قصص الأطفال ليست مقصورة فقط على البنية الفنية، بما تتضمنه من لغة وموضوعات وشخصيات، بل هي أيضاً شكل خارجي يؤثر على الطفل ويشده إلى القصة، ومؤثرات داخلية، التي تساعد على تطور العالم الروحي للطفل، وتنمي قدراته على التفكير والشعور، كما أن مفهوم الألسنة - وهي أكثر المؤثرات الداخلية استخداماً في قصص الأطفال - وهو ليس جديداً على الأدب العربي، وذلك مثل: كليلة ودمنة، وبعض قصص الجاحظ، إلا أن بعض القصص العربية الحديثة، حولت مفهوم الألسنة إلى عملية ترميزية يقول كاتبها للأطفال عن طريقها ما لم يستطيعوا قوله في كتاباتهم الموجهة للكبار؛ لذلك ينبغي على كاتب قصص

السيموطيقا، ج١، ص١٤٢.

(١) هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م، ص ٣٩٨.

(٢) هلال، محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ٣٩.

(٣) تشارلز تشاوديك: الرمزية، تر/ نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م، ص

الأطفال أن يقدم قصصاً بسيطة، ويتعد عن الإغراق في الرمزية؛ لأن ذلك يحتاج إلى التفكير مجرد الذي لا يقدر عليه الطفل، كما أنه قد يستخدم كاتبان مفهوم الألسنة استخداماً مختلفاً، أحدهما يناسب الطفل، والآخر لا يناسبه" (١).

وتعتبر القصة على لسان الطير والحيوان من " أهم المصادر التي تزود أدب الأطفال بالحكايات الممتعة، وهي من أفضل القصص وأكثرها رواجاً وأشدّها حباً بين الصغار، وهي القصص التي يكون فيها الحيوان أو الطير الشخصية الرئيسية، وهي من أقدم أشكال القصة التي يعرفها الإنسان، واستخدمها واستفاد منها، فأصبحت بذلك قريبة منه، ومن الطبيعي إذاً أن تدخل في خيالاته وأساطيره، فيحكي قصصاً على لسانها، وقد وجدت هذه القصص في كل مكان من العالم، وهي في أبسط صورها محاولات لتفسير خصائص الحيوان وعاداته المختلفة، وقد أدى الحيوان دوراً هاماً في الأساطير، وكذلك في حكايات العامة التي تسير على ألسنتهم أمثالاً" (٢).

ويرى الدكتور الحديدي أن " قصص الحيوان أكثر القصص تفضيلاً لدى الأطفال، والصغار يحبونها أشد الحب، وهي تصلح أكثر ما تصلح للطفل في الطور الواقعي المحدود بالبيئة، وهو من السن الثالثة إلى نهاية الخامسة تقريباً" (٣).

فاستغل الكاتب محمد موفق سليمة هذا النوع من أدب الطفل - القصص على لسان الحيوان -، فنشر فيه الرمز بشكلٍ لافت وشيق وممتع، فرى سلسلة روضة البراعم المصورة التي اختار لها الكاتب عالم الحيوان لتدور فيه، تحمل رموزاً ذات مغزى أخلاقي وتهدبيي، صيغت في قالبٍ ملائمٍ للأطفال المعنيين من (٣-٧) سنوات، كما جاء على غلافها.

فحرص الكاتب في قصصه - من روضة البراعم المصورة - أن تقدم قيماً أخلاقية ومضامين تربوية وعادات سلوكية، يحتاج أن يتعلمها الأطفال في هذا السن، فمثلاً: نجد في

(١) العناني، حنان عبد الحميد: أدب الأطفال، ط٤، دار الفكر العربي، عمان، ١٩٩٩م، ص ١١٤.

(٢) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال، ص ١٤٥.

(٣) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، ص ٢١٩.

قصة (هدية حلوة إلى جارتي)^(١)، حيث جاء نصها على النحو التالي:

(حملت الحمامة الصغيرة أدوات اللعب، وخرجت إلى المرج الأخضر فرحة، انتظرت جاريتها لتلعب معها، فلم تأت، نظرت إلى الساعة، ثم عادت مسرعة، طرقت الباب قلقة على جاريتها، فتحت الخالة الباب، ورحبت بها، دخلت الحمامة، فرأت جاريتها على السرير، سلمت عليها راجيةً لها الشفاء العاجل، ثم أهدت إليها لعبة حلوة من جعبتها، قدمت الخالة الحلوى اللذيذة للضييفة، شكرت لها الحمامة حسن ضيافتها، ثم ودعت جيرانها وعادت إلى البيت).

تتميز القصة هنا بقصرها النسبي؛ حيث اقتبست من عالم الحيوان - كما ذكرنا - " تتميز حكاية الحيوان بأنواعها المختلفة بقصرها النسبي " ^(٢)، وامتازت أيضاً بقلّة عدد شخصياتها - كما هو الشأن في القصة الحيوانية غالباً - فاختار الحمامة الصغيرة بطلة للقصة؛ وذلك لأن " البطل شيء رئيس في قصة الطفل، وكل قصة تخلو من البطولة الحقيقية تجعل الطفل يصاب بخيبة أمل كبيرة " ^(٣)، وجعل الحمامة الأم وابنتها من الشخصيات الفرعية في القصة، واعتنى الكاتب بالأحداث، فظهرت منطقية متوالية بطريقة أضفت على القصة حيوية وواقعية، كما ظهر عنصر المكان واضحاً جلياً في قوله: (إلى المرج الأخضر)، وفي قوله: (طرقت الباب - فتحت الخالة الباب - فرأت جاريتها على السرير)، يفهم الطفل أن المكان المقصود هو بيت الجارة، وأما عنصر الزمان وضحته الصور أنه وقت النهار.

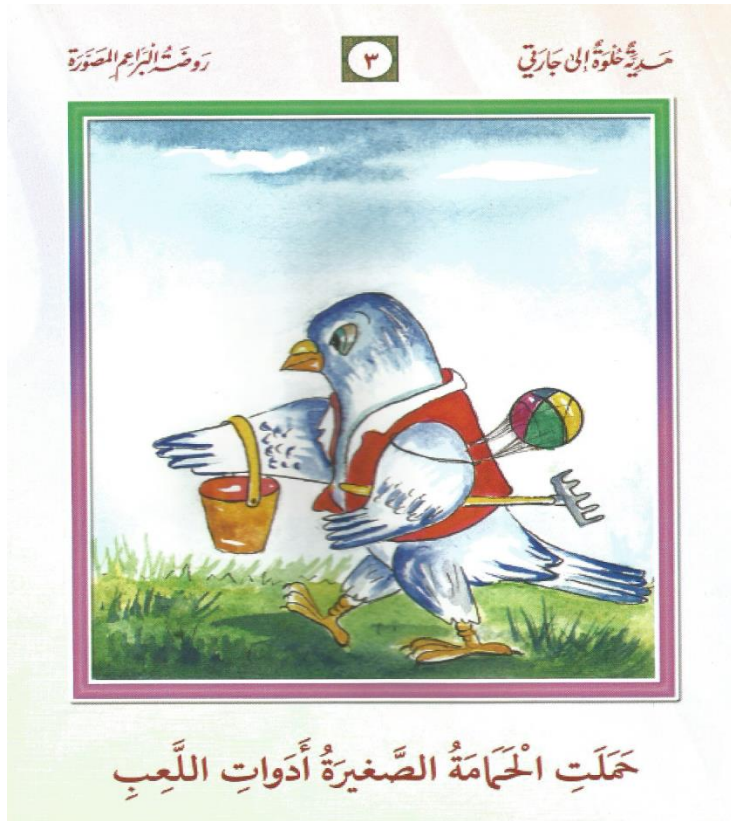
نجد أن الكاتب افتتح قصته بجملة: (حملت الحمامة الصغيرة أدوات اللعب)، فاختار الكاتب - هنا - اللعب حتى يكون الحدث الذي يتبدئ به أحداث القصة، فجعل الحمامة الصغيرة تخرج إلى المرج الأخضر، وتنتظر جاريتها لتلعب معها، وأظهرت الرسومات أشكال الألعاب بشكل يلفت انتباه الطفل، فصورت الحمامة ومعها كرة وسله وأدوات اللعب بالرمل، كما في صورة (١)، وهذا كله من شأنه أن يخلق انسجاماً بين الطفل والقصة، ويقربه من أحداثها ويشده إليها، حيث يعتبر اللعب من السلوك الملازم والمقرون دائماً مع الأطفال، فهو

(١) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ١١، مرجع سابق.

(٢) الشنطي، محمد صالح: في أدب الطفل، مرجع سابق، ص ٢٧٧.

(٣) الفيصل، سمر رويحي: أدب الأطفال وثقافتهم، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨، ص ٥٦.

بمثابة " لغة الطفل الرمزية للتعبير عن الذات، فمن خلال تعامله مع اللعب يمكن أن نفهم الكثير، فالطفل يكشف عن نفسه أثناء اللعب أكثر مما يعبر بالكلمات، فهو يكشف عن مشاعره بالنسبة لنفسه وبالنسبة للأشخاص المهمين في حياته، والأحداث التي مرت به؛ بحيث تستطيع القول: أن اللعب هو حديث الطفل. و: اللعب هي كلماته" (١) وبهذا يكون القاص قد ظفر بتكوين علاقة وطيدة بين المتلقي والقصة.



الصورة (١)

نرى أن الرمز قد غطى مساحة كبيرة من هذه القصة (هدية حلوة إلى جاري)، استطاع الكاتب من خلاله أن ييث عددًا من العلامات والنصائح التربوية الموجهة للطفل، بعيداً عن أسلوب الوعظ والإرشاد، وساعده على ذلك اختياره للقصة الحيوانية بشكل خاص، عن طريق إضفاء الصفات البشرية على الشخصية الحيوانية، فجعلها تتصف بالصفات الإنسانية، فجعلها

(١) ماريا بيرس وجنيفيف لاندر، اللعب ونمو الطفل، تر: سيد سليمان وشيخة يوسف الدرستي، مكتبة زهراء

تلعب، وتنام على السرير، وتتفقد **جيرانها**، وتكرم ضيوفها، وغيرها من الصفات التي ميز الله بها الإنسان ف" يعد هذا النوع من القصص - الحيواني - من أقدم أنواع القصص وجوداً، وليس هناك جنس أدبي يفوقه في عالميته وذيوعه، وقد أفاد الإنسان إفادة عظيمة من صفات الحيوان وسلوكياته، وقد اتخذ من صفات الحيوان وسلوكياته قصصاً **تحكي**؛ ليقرب إلى عقل الإنسان وقلبه بعض القيم والآداب مثل: الشجاعة، والوفاء، والكرم وغيرها" (١).

فالقصة في مجملها رمزية، فنجد في عبارة: (انتظرت جارتي لتلعب معها، فلم تأت) ترمز للطفل، وتنمي فيه المحبة وروح الانتماء ومشاركة الآخرين، وتعويده على الاختلاط، واللعب بمن هم في نفس عمره، وفي عبارة: (طرقت الباب فقلقة على جارتي) -أيضاً- ترمز للطفل، وإلى معرفة حقوق الجار، بتفقد أحوالهم، والسؤال عنهم، ومما زاد الأمر تأكيداً، اختيار الكاتب للفظ (قلقة)، فهي تشد انتباه الطفل وتستثير عواطفه؛ لإدراك قيمة مكانة الجار وعلو شأنه، وفي -أيضاً- (طرقت الباب) فيها تعويد الطفل على آداب الاستئذان، والاحترام، والانتظار إلى أن **يؤذن** بالدخول إلى البيت، وهذا نجده في عبارة: (فتحت الخالة الباب، ورحبت بها).

وهكذا يعد " أدب الأطفال أداة تعليمية وتربوية، يواكب المناهج الدراسية، بل يرتقي بالطفل إلى مستويات أفضل؛ لأنه يخاطب وجدانه وعقله، وينطلق بخياله، إلى آفاق المستقبل، ويزوده بالمعلومات ومهارات وخبرات كثيرة ومتنوعة، ويفتح له طرق الاستمتاع بتحقيق مواهبه، وتنمية قدراته الخاصة، وهنا ندرك مسؤولية الأديب الذي يكتب للأطفال، ومهمته في تحقيق كثير من هذه الأهداف بطريقة تلائم الطفل ومتعته، وتحقق له الغاية المنشودة من القراءة، وهذا يتطلب فهم الطفل، وفهم البيئة، وفهم الفن في وقت معاً، وهي عملية شاقة - ولا ريب - ولكنها **المسئولية** التي أنيطت بالكاتب، والأمانة التي عليه المحافظة عليها" (٢).

وفي تتبعنا للكشف عن الرموز التي تحملها قصة (هدية حلوة إلى جاري)، نجدها **رموزاً**

(١) أحمد، سمير عبد الوهاب: أدب الأطفال (قراءات نظرية ونماذج تطبيقية، ط١، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٦م، ص

١٣٥.

(٢) بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال مرجع سابق، ص ١٤٤.

سهلة وملائمة لإدراك المتلقي، وعظيمة وقيمة في ما توحى وترمز إليه، كما حرص القاص من خلالها على تقديم قيم دينية، بتعليم الطفل آداب عيادة المريض، ومنها: الدعاء لهم بالشفاء العاجل من الله وحده، وذلك في قوله: (سلمت عليها راجية لها الشفاء العاجل)، ومن الرموز التي تزيد القصة جمالاً أيضاً: تنبيه الطفل إلى وجوب إكرام الضيف، والترحيب به، وحسن ضيافته؛ وذلك في قوله: (سلمت عليها راجية لها الشفاء العاجل)، ثم يختم الكاتب قصته بتنمية السلوك والذوق الجمالي، والاحترام والتواضع لدى المتلقي الصغير؛ وذلك في قوله: (شكرت لها الحمامة حسن ضيافتها، ثم ودعت جيرانها وعادت إلى البيت)، فهذه الرموز والمعاني التي تحملها القصة يستطيع الطفل أن يستشرفها ويفهمها من أحداث القصة، ولا يجد تكبداً أو عناء في اكتشافها.

وفي مجمل القصة: أراد الكاتب تنمية وغرس الثقة بالنفس لدى الطفل الصغير، وتعويدته على تحمل المسؤولية، وعدم الخط من شأنه، وتنشئته تنشئة صحيحة، وتعليمه عادات وسلوك المجتمع الإسلامي، ف "الطفل المسلم بحاجة إلى تعميق سمة الجمال في نفسه؛ لأنها السمة التي تنتظم فيها جميع تصرفات المسلم، ولأنها قرينة النمو والإحسان، وصفة من صفات الإتقان، والطفل بحاجة -أيضاً- لكي ينشأ على الإحسان في كل عمل، والسعي إلى النمو نحو الأفضل والأكمل، ولكي يمتلئ قلبه بالإيمان، ويرهف حسه لتذوق آيات الجمال، وترق طباعه لإيثار الإتقان والاستحسان، ولمعرفة الحق والالتزام به، بل إن التربية الجمالية تدفعه لإدراك الفرق بين الخير والشر، والخطأ والصواب، والحق والباطل، والإيمان والكفر، فيحب الخير والصواب والحق والإيمان، وينفر ويمقت الشر والخطأ والباطل والكفر"^(١).

ومن هذا التحليل يمكن أن نحكم على جودة الرموز، وحسن توظيفها لدى الكاتب، وتضمنها لأغلب شروط الرمز في قصص الأطفال، والتي منها:

- أن لا يغرق الكاتب في الرمزية، ويربك الطفل بهذا الإغراق، فلا يستطيع أن يدرك المغزى أو الهدف من عملية الترميز.

(١) بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال مرجع سابق، ص ١٥٠.

- أن تكون عملية الترميز هادفة ذات مغزى أخلاقي تربوي، وليس أن يدس الكاتب من خلاله ما لم يستطع أن يكتبه للكبار.

- أن يكن مستوى الرمز مناسباً لمستوى النمو الإدراكي لدى الطفل.

- أن تكون عملية الرمز طريفة ومشوقة، تجذب الأطفال إليها وإلى مغزاها بسهولة^(١).

ففي قصة (تعلمي السباحة ولا تخافي)^(٢)، نجدتها تحمل مفاهيم أخلاقية، وقيماً إسلامية جيدة، دعمها الكاتب برموز يستطيع الطفل فهمها وإدراكها، وصاغها بشكل واضح ومعبر، واختار شخصياتها من الحيوانات المألوفة والمحبة لدى الطفل، فجاء نصها:

(رزقت الإوزة بخمس إوزات صغيرات، كبرت الصغيرات وازداد جمالهن، أخذتهن الأم إلى بركة ماء، ثم تبعتهن الثانية فرحة مسرورة، ونزلت الثالثة دون تردد، وأسرعت الرابعة لتشاركهن السباحة، وتراجعت الخامسة إلى الوراء خائفة، ضحكت الأخوات منها كثيراً، خرجت الأم، وشجعتهن على النزول، نزلت الخامسة ولعبت وهي تسبح).

أحداث القصة واقعية ابتعدت فيها عن المثالية، وذلك من خلال تصوير الكاتب للإوزة الخامسة وهي في حالة خوف وتردد من النزول إلى بركة الماء، فقد يمر هذا الموقف والشعور لدى الأطفال في حياتهم العادية، ولكن الكاتب يواصل الأحداث ويرسم نهاية لهذا الشعور في عبارة: (خرجت الأم وشجعتهن على النزول - نزلت الخامسة ولعبت وهي تسبح).

فالقصة هنا ترمز إلى قيم تربوية، تتمثل في: حرص الكاتب على أن يغرس الشجاعة والقوة في نفوس الأطفال، وكسر حاجز الخوف والتردد التي قد يمر بها الأطفال في هذه المرحلة.

وفيها مغزى هام رمى إليه الكاتب من وراء الأحداث، وعلامة دينية تحث على تعلم السباحة لدى الأطفال، اقتداءً بقول نبينا ﷺ: (علموا أولادكم السباحة والرمية وركوب الخيل) ، فهذا كله نراه في خلاصة القصة التي كتبها الكاتب في آخر صفحات القصة، وأراد

(١) انظر / الحبيد، شفاء عبد الله: قصص عبد التواب يوسف الديني للأطفال دراسة تحليلية فنية، رسالة ماجستير

مقدمة لجامعة أم القرى ص ١٧٩.

(٢) سليمة، محمد موفق: سلسلة روضة البراعم المصورة، القصة ٣٠، مرجع سابق.

إيصالها للأطفال في قوله: " أنا شجاعة... ولا أخاف... ولا أحب الخوف... وسأتعلم السباحة وأتقنها ".

فإذا أمعنا النظر في قصص محمد موفق سليمة نجد جميع قصصه شحنت بالرموز البسيطة الغير معقدة، التي تنمي خيال الأطفال، وتثير التساؤلات لديهم، قدمها بطريقة شيقة وسهلة تناسب ميولهم وقدراتهم، بحيث يستطيع الطفل إدراك المعنى مباشرة، ابتعد فيها عن أسلوب الوعظ والإرشاد؛ ذلك لأن " تقديم الدروس التهذيبية بصورة مستمرة يمكن أن يؤدي إلى ملل الأطفال"^(١).

(١) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٢٢١.

الفصل الثالث

العلامات المركبة (من ٨ إلى ١٢ سنة)

يشمل مبحثين :

المبحث الأول: السرد والعلامة (بنية القص . الشخصية . الحدث . الزمان .
المكان)

المبحث الثاني: المسرح والعلامة (البنية الدرامية . الصراع . الشخصية
الدرامية . الزمان . الفضاء المسرحي)

العلامات المركبة (من ٨ إلى ١٢ سنة)

- مرحلة الطفولة المتأخرة:

الطفولة هي المرحلة الأولى من مراحل العمر لدى الإنسان، وتعد من أهم مراحل حياته وأكثرها خطورة، فهي تتميز عن غيرها من المراحل بصفات وخصائص، " ففيها تتفق مواهب الإنسان، وتبرز مؤهلاته، وتنمو مداركه، وتظهر مشاعره، وتبين إحساساته، وتقوي استعداداته، وتتجاوب قابلياته مع الحياة، سلبياً أو إيجابياً، وتتحدد ميوله واتجاهاته نحو الخير أو الشر، وفيها تأخذ شخصيته بالبناء والتكوين، لتصبح - فيما بعد - متميزة عن غيرها من الشخصيات الأخرى.. " (١).

ومرحلة الطفولة بحد ذاتها، قسمت إلى عدد من المراحل - كما ذكرنا في الفصل السابق - ولكن يجب أن ننوه إلى أن هذه المراحل تتداخل تداخلاً زمنياً، وتختلف بين الذكور والإناث، كما تختلف باختلاف الشعوب والأفراد، بالإضافة إلى أن ميل الطفل إلى نوع من القصص التي تناسب مرحلة معينة قد لا ينتهي بانتهاء هذه المرحلة، وربما يستمر في مرحلة أخرى تالية (٢).

وقد قسم علماء التربية الطفولة إلى ثلاث مراحل أساسية، وهي: (مرحلة الطفولة المبكرة - والمتوسطة، والمتأخرة)، وسنكمل ما بدأناه في هذا الفصل عن المرحلة الثالثة من مراحل الطفولة وهي:

- **مرحلة الطفولة المتأخرة:** التي تمتد من " السنة الثامنة حتى السنة الثانية عشرة " (٣)، تسمى مرحلة المغامرة والبطولة، فيها ينتقل الطفل من الخيال والحكايات الخرافية إلى الواقع واستيعاب حقائقه، ويميل إلى الانتماء للجماعة؛ لذا تقوى عنده الرغبة في التفوق والمنافسة، وإثبات الذات وتحقيق الوجود، ويكون أكثر خروجاً عن خط الأسرة، فيوسع من علاقاته وانتماءاته، ويزداد ولعهم بالمسرح والقصة الخيالية، " فهو بحاجة إلى أدب إسلامي يزوده بالفهم

(١) بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٤.

(٢) نجيب، محمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٣٨.

(٣) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٢٢.

السليم للعلاقات الأسرية، ومتغيراتها، كما يساعده على اختيار القدوة والمثل الأعلى، واختيار الرفيق المثالي تعويضاً عن ابتعاده عن والديه، وتأكيداً لاعتماده على نفسه، وإثباتاً لذاته، كما يزوده هذا الأدب بكثير من قيم الدين الإسلامي التي تناسب هذه المرحلة، التي تتصل بالعبادات كمصارف الزكاة، وعلاقات البيع والشراء"^(١).

" ومن مظاهر النمو اللغوي تبلغ القدرة على الاستظهار والتذكر درجة كبيرة، في هذه المرحلة، فيستطيع الطفل أن يحفظ الحوادث التاريخية والحقائق العلمية والألفاظ والعبارات والأناشيد والأغاني وما يناسبه من مقتطفات الشعر والنثر، وتزداد قدرته على إدراك علاقات الأشياء بعضها ببعض وخاصة العلاقات الزمانية والمكانية، كما يدرك كثيراً من صفات الأشياء وخواصها، ويستطيع التفكير في أمور معنوية أكثر مما كان عليه من قبل، ولكن قدرته على التجريد والتعميم وتكوين المعاني الكلية الواضحة تظل محدودة "^(٢).

بعد الحديث الموجز عن أهم خصائص الطفولة المتأخرة، أتناول أهم العلامات التي تهيئ بالقصة النثرية للأطفال لمن هم في هذه المرحلة، باعتبارها أحد أهم أشكال الأدب المحببة لديهم، فقد جاء أن: " الميول القرائية للأطفال والتلاميذ في أواسط هذه المرحلة؛ أي الفترة بين ١٠ - ١٢ سنة حب قصص المفاجآت، وقصص المغامرات، والقصص التي تعتمد على التفكير والتوقع، وكذلك قصص الأسفار والرحلات؛ وذلك لأن الأطفال يحبون معرفة كيف يعيش الأطفال في البلاد الأخرى؟ كذلك يميلون إلى قراءة قصص البطولة؛ ولهذا كان من الممكن استغلال هذه الرغبة في تعريفهم بالبطولات القومية والأمجاد الوطنية التي يفخر بها المجتمع"^(٣).

مما سبق نلخص أن: الأطفال في هذه المرحلة يمتصون تلك الثقافات التي تسهم في تشكيل شخصياتهم المستقبلية، وتشكيلات الوعي المبكر بتلك الإرهاصات الفكرية التي تنعكس في سلوكياتهم ومعاملاتهم داخل المجتمع.

(١) أبو الرضا، سعد: النص الأدبي للأطفال، مرجع سابق، ص ٣٨.

(٢) الهبيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٤٠.

(٣) د/ رمزية الغريب، ميول الأطفال القرائية. مجلة الكتاب العربي، العدد ٤٨. يناير ١٩٦٧. ص ٦. القاهرة.

المبحث الأول:

السرد والعلامة

إذا كان الأدب مظهرًا من مظاهر تجلي الفكر، فإن السرد فن من فنونه، كما يقول بول ريكو: " السرد بوسائطه وأنواعه المتعددة هي إحدى طرائق الأفكار والقيم، ووسيلة من وسائل دوراتها بين أفراد المجموعة الثقافية واللغوية الواحدة، وفيما بينهم وبين غيرهم، وأداة من أدوات صنع الوعي العام"^(١).

فالسرد ركنٌ أساسيٌّ تقوم عليه جميع العناصر الأخرى، ولا يمكن لأي كاتب أو مؤلف الاستغناء عنه، ومن خلاله تظهر براعته في التقديم والتأثير، فهو " مصطلح أدبي يقصد به: الطريقة التي يصف أو يصور بها الكاتب جزءاً من الحدث، أو جانباً من جوانب الزمان أو المكان الذي يدور فيهما، أو ملمحاً من الملامح الخارجية للشخصية، أو قد يتوغل إلى الأعماق، فيصف عالمها الداخلي وما يدور فيه من خواطر نفسية، أو حديثاً خاصاً مع الذات"^(٢).

كذلك هو " الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"^(٣).

ويعتبر السرد من العناصر المهمة التي يتوجب على الكاتب العناية بها **لأنه** " من أقوى المؤثرات المنشئة للدلالة في النص، ومن ثم فإن دراسته تكشف الأدوات التي يستخدمها الروائي في تحميل النص بالمضامين والدلالات، وهذا يجعل القارئ يتجاوز مرحلة التعرض للتلقين القائمة على **الانبهار** إلى المشاركة القائمة على الفهم"^(٤).

(١) ريكو، بول: الوجود والزمان والسرد، تر: سعيد لغنامي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٩م، ص ٣١.

(٢) طه، وادي: دراسات في نقد الرواية، دار المعارف، ط ٣، ١٩٩٤م، ص ٤٠.

(٣) أوشان، علي آيت: ديداكتيك التعبير والتواصل، دار أبي قراقرز للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠١٠، ص ٤٣.

(٤) كردي، عبد الرحيم: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نودجا)، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ط ١، ١٩٩٢م، ص ٩٨.

وللبنية السردية مظهران: " أحدهما دلالي والآخر تركيبى، وترتب من المزج بين هذين المظهرين أن السرد أضحى بناءً ذا مراقٍ ودرجات، بالإضافة إلى أن مادته المكونة له تمثل جزءاً من المجتمع المعيش، فأصبحت البنية السردية تحوي ناساً ومجتمعاً وفكراً ولغة، ما أغرى به أصحاب المذاهب والأيدولوجيات، فأنصار الفكر الاجتماعي يرون فيه صورة من البناء الاجتماعي، وأنصار المذهب السيكولوجي يرون البنية السردية جزءاً من البناء النفسي للإنسان المبدع، ويرى اللسانيون فيه صورة من نموذج البناء اللساني للجملة.."^(١).

من هنا فإن علم السرد حديث النشأة نسبياً، فهو ريب الفكر البنيوي، وإن كان الخطاب النقدي قد تركز في حقبة من الحقب على الأشكال الغربية الحديثة نسبياً (كالرواية والقصة القصيرة)، فإن الفضل يعود إلى علم السرد في التسوية - من الناحية التحليلية - بين أشكال السرد جميعها، قديمها وحديثها، شريقها وغربها؛ لأنه علم يسعى إلى استخلاص القوانين العامة التي تصدق على الظاهرة السردية، أيا كانت لغتها، دون فردية العمل السردى^(٢).

فالقصة - الموجهة للأطفال تؤدي دوراً كبيراً في تنشئة الأطفال تنشئة نفسية سليمة، فقد تكون متنفساً لطاقتهم المتفتحة، وتدريباً لخيالهم، وعن طريقها تفتح عواطفهم وانفعالاتهم المبكرة، كالفرح والحزن، والخوف، والقلق، وهي العواطف والانفعالات نفسها التي يعانها في لعبة، وتدريب القصة الطفل على نوع من الصلات الاجتماعية، فتكون جسراً بينه وبين الآخرين، وتقدم له قاموساً لغوياً^(٣).

وتقدم القصة - المادة الحكائية - للقارئ من خلال صيغتين رئيسيتين هما: السرد، والعرض؛ فالسرد يقوم به الراوي أو إحدى الشخصيات، والعرض كذلك، ويفترض تودروف أن لهاتين الصيغتين أو النمطين - التمثيل أو العرض، والحكي أو السرد - في السرد المعاصر مصدرين مختلفين هما: " القصة التاريخية: وهي حكي خالص يكون فيه المؤلف مجرد شاهد ينقل

(١) المصدر السابق، ص ١٣.

(٢) برنس، جيرالد: المصطلح السردى، تر: عابد خازندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط ١، ٢٠٠٣م، ص ٥.

(٣) الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق، ط ١، ١٩٨٩، ص ٢٥.

وقائع ويخبر عنها، والشخصية الروائية لا تتكلم، وعلى العكس من ذلك القصة في الدراما لا تنقل خبراً، بل تجري أمام أعيننا، فليس هناك سرد، ولكن يوجد السرد متضمناً في ردود الشخصيات الروائية بعضها على بعض^(١).

ونجد أن جيرار جينيت يحدد أربعة أنواع للسرد بحسب العلاقة بين زمن الراوي وزمن الحدث وهي^(٢):

الأول: السرد اللاحق للحدث، وهو زمن السرد الشائع في القصة، فالأحداث لا تروى إلا بعد أن تقع.

الثاني: السرد السابق للحدث، وهو زمن الحكايات التنبؤية، التي تعتمد عموماً صيغة المستقبل، وأحياناً صيغة الحاضر، واستخدام هذا الزمن في القصة يقتصر -غالباً- على مقاطع أو أجزاء محددة من النص تروي الأحلام، والتنبؤات، وتسبق الأحداث.

الثالث: السرد المتزامن مع الحدث (الفعل): هو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي وجريان الحدث، ويكون في التقرير أو تدوين اليوميات.

الرابع: السرد المتداخل، وهو السرد المتقطع الذي تتداخل فيه المقاطع السردية المنتمية إلى أزمنة مختلفة كالحاضر، والماضي، والمستقبل، فالسرد لا يتزامن مع الحدث بل يلحق الواحد الآخر بالتناوب.

ومن خلال ما استعرضت لأدب الأطفال وجدت - حسب اجتهادي -: أن قصص الأطفال تستخدم -دائماً- الأنواع الثلاثة الأولى من السرد - كما صنفها جيرار جينيت - أما النوع الرابع، فيصعب وجوده في قصص الأطفال، وذلك بسبب صعوبته على الطفل، فالطفل يحتاج إلى تسلسل الحوادث، وترتيبها زمنياً؛ حتى يسهل عليه متابعة الأحداث في أثناء قراءة القصة.

(١) تودروف: مقولات السرد الأدبي، ص ٦١.

(٢) انظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر/ محمد معتصم وخرن، ط٢، ١٩٩٧، المجلس الأعلى للثقافة، ص

وينقسم السرد إلى عدة طرق، أهمها:

أ - **طريقة السرد المباشر:** وتعد من أكثر طرق السرد شيوعاً: " ويغلب عليها التاريخ الظاهر، لعدد من شخصيات القصة "(١).

ب - **طريقة السرد الذاتي:** ويكون فيها الكاتب كاتباً وشاهداً: وهو الذي يكون ضمن الأحداث وعليماً بها، متلبساً بشخصية أحد الأبطال، فهو شاهد على وقوع الحدث، فنجدته يتكلم بضمير المتكلم.

ج - **طريقة تيار الوعي، أو المونولوج الداخلي:** وتعد من الطرق الحديثة في السرد وأكثرها تعقيداً، وهذا النوع " يستخدمه الكاتب أحياناً باعتباره أداة فنية، يكشف لقارئه ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية "(٢).

وتعد هذه الطرق من أهم الأساليب الفنية والأدوات التعبيرية، التي يلجأ إليها الكاتب والقاص لكتابة قصصه الثرية.

وقد استطاع أبو البراعم اختيار الأساليب التي تخدم مجال قصصه، ومدى مناسبتها للمرحلة العمرية، وفيما يأتي سنتناول تحليل الخطاب السردية في القصص الموجه إلى مرحلة الطفولة المتأخرة؛ من حيث: بنية القص، والشخصيات، والأحداث، والزمان، والمكان، لتعرف على كيفية صياغتها؛ حتى أخرجت عمله في أجمل حله.

١ - بنية القص:

تتعدد الفنون التي تعتمد السرد مدخلاً لها؛ مثل: الرواية، والقصّة، والقصّة القصيرة، وهذا المدخل يلامس جانباً مهماً من الأشياء التي تميل إليها النفس وهو: الحكيم.

فقصص الأطفال هي: " أنماط متنوعة من الأدب القصصي الشفهي والمكتوب، وتشمل: الحوادث، والحكايات بأنواعها، والقصص بأنواعها، فهي فنون قد ترويها الجدات والأمهات، أو يكتبها قاصون، بالتأليف المناسب لمراحل الطفولة المتدرجة، أو يتم **استيرادها** من الموروث

(١) سلام، محمد زغلول: دراسات في القصة العربية الحديثة، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط١، ١٩٧٣م، ص ٢٤.

(٢) وادي، طه: دراسات في النقد والرواية، مرجع سابق، ص ٤٦.

الأدبي على لسان الحيوان تارة، ومهذبة عن حكايات تراثية - مثل ألف ليلة وليلة - تارة أخرى" (١).

و " تعتبر البنية السردية من أهم البنى المكونة للخطاب القصصي؛ كونها تجمع بين طياتها علاقات العناصر الفنية المشكّلة لهذا الخطاب بعضها ببعض، فالبنية هي: شبكة العلاقات التي تتولد من العناصر المختلفة للكل، بالإضافة إلى علاقة كل عنصر بالكل، وإذا عرفنا السرد -مثلاً- بأنه: يتألف من القصة والخطاب؛ فإن البنية ستكون: شبكة العلاقات الحاصلة بين القصة والخطاب، والقصة والسرد، والخطاب والسرد" (٢).

وتتشكل البنية السردية للخطاب من ثلاث مكونات هي: " الراوي، المروري، والمروي له، فإذا نظرنا إلى العلاقات التي تربط بين هذه المكونات الثلاثة، وجدنا أن كل مكون لا يتحدد أهميته بذاته، إنما بعلاقته بالمكونين الآخرين، وأن كل مكون سيفتقر إلى أي دور في البنية السردية وإن لم يندرج في علاقة عضوية وحيوية معها، كما أن غياب مكون ما أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والإبلاغ والتلقي فحسب، بل يقوض البنية السردية للخطاب؛ لذلك فالتضافر بين تلك المكونات ضرورة ملزمة في أي خطاب سردي" (٣).

فبنية القصص في قصص محمد موفق سليمة - الموجهة من عمر ٨ الى ١٢ سنة - أخذت أشكالاً مختلفة في طريقة عرضها، باعتبار " أن القصة لا تتحدد فقط بمضمونها، ولكن أيضاً بالشكل أو الطريقة التي تقدم بها" (٤)، بحيث اختلفت كل سلسلة من أعماله عن السلسلة الأخرى، فنجد -مثلاً- سلسلة (بعد مائدة الإفطار) (٥)، تضمنت ستة أجزاء، كل جزء يتضمن قصة واحدة، يختلف عن الجزء الآخر والقصة التي يحتويها، فالتناقض يكون في فكرة

(١) زلط، أحمد: معجم الطفولة، مفاهيم لغوية ومصطلحات، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠، ص ٥٣.

(٢) مقداوي، موفق رياض: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، عالم المعرفة الكويت، ٢٠١٢، ص ١٢.

(٣) المرجع السابق، ص ١٥.

(٤) حمداني، حميد: بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء،

١٩٩١م، ص ٤٦.

(٥) سليم، محمد موفق: سلسلة بعد مائدة الإفطار، دار الهدى، الرياض، ط٣، ١٤٣٧هـ - ٢٠١٦م.

القصة ومحتواها وشخصياتها، لكن تجتمع جميعها في طريقة عرض واحدة، بأن من يحكيها -أو السارد- هي الجدة التي أسماها الكاتب (قمر الزمان)، وجعل المتلقي أو المسرود له هم حفيداتها (براعم ومؤمنة)، واختار الكاتب شهر رمضان - بالأخص بعد مائدة الإفطار - هو الزمن الذي اعتادت فيه الجدة أن تحكي لحفيدتها كل يوم قصة، فنلاحظ أن الجزء الثالث كان يحمل قصة (من لسانه ويده)؛ افتتحها الكاتب بحوار دار بين الجدة والحفيدة براعم، على النحو التالي: (سألت براعم جدتها قائلة: ما الذي يجعل والدي يسهر في المسجد منذ عدة ليال مضت يا جدتي؟ ابتسمت الجدة وهي تجهيها وتقول: نحن اليوم في إحدى ليالي العشر الأخيرة من ليالي رمضان يا حلوتي، ولقد علمنا رسول الله ﷺ أن نغتتم موسم رمضان كل عام بالعبادة ومحاسبة النفس، ولا سيما في العشر الأواخر من رمضان، والذي يبدأ من الليلة الحادية والعشرين؛ أي من الليلة التي بدأ والدك فيها المكوث في المسجد أكثر من ذي قبل، يأخذ بقسط وافر من جود رمضان، وهو لا يستطيع أن يعتكف (أي أن يبقى) طوال الأيام في المسجد، فعمله لا يسمح له إلا بجزء من الليل يتعبد فيه ربه، ويتلو فيه القرآن الكريم، وهذا جزء مما يسمى (بالاعتكاف) (١).

فالحوار هنا كان قائماً بين الجدة والحفيدات، لكن الكاتب كان قصده وغايته، هو الفئة العمرية من الأطفال من عمر (٨ - ١٢) - كما ظهر في غلافها -، باغيا منه تعليم الأطفال السنن المفروضة والمستحبة لنا في رمضان، ففي هذا العمر يكون الطفل -غالباً- قد ألم بعدد وافر من الخبرات، وعرف كثيراً من الأمور الدينية وفضلها، كالصلاة والصيام والصدقة ونحوها، ففي النص السابق جاء تعريف^١ لمعنى (الاعتكاف)، صاغه الكاتب بطريقة سهلة، وجمالية، ومثيرة للتعليم لدى الأطفال، بعيدة عن طريقة التلقين التي اعتادها الأطفال للتعليم في المدارس؛ وذلك لأنه " لا يجوز الحديث عن أدب الأطفال الا من خلال الحصيلة الجمالية التي يحتويها النص الأدبي، فالطفل كائن جمالي في المقام الأول، ولعل هذا الأمر هو ما دفع بكثير من النقاد إلى تضمين تعريفاتهم لأدب الأطفال باللحظة الجمالية المعبر عنها بتعبيرات مختلفة، كالمتعة - مثلاً-، أو التشويق، أو الاثارة، إذ لا وجود لأدب الأطفال خارج هذه المقولة، وإن اختزال

(١) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، قصة (من لسانه ويده)، مرجع سابق.

مهمة الأدب في كونه وسيطاً تربوياً لنقل الأفكار والقيم، والتغاضي عن غائبة البناء الجمالي فيه؛ لهُ يعبر عن خلل في فهم أدب الاطفال وطبيعته^(١).

إن أهم الاختلافات بين أدب الكبار وأدب الصغار، هو أن يراعي المؤلف لقصص الأطفال الفئات العمرية الموجه لهم، فكل فئة عمرية لها قصصها المختلفة؛ من ناحية: الموضوع والأحداث، والأسلوب والشكل...، وبما أن عملية التلقي تمثل مشاركة وجودية بين المتلقي والعمل الأدبي، فإن هناك حاجة ملحة إلى عمل فني يناسب المتلقي الخاص - الطفل - وهذا لا يتم إلا إذا عرف الكاتب مراحل الطفولة وما يناسبها.

الأطفال في مرحلة الطفولة المتأخرة، بحاجة إلى أدب يعالج الأحداث والمشكلات من وجهات نظر مختلفة، وبحاجة إلى الإرشاد، ويبدأ الطفل كذلك في هذا العمر باتخاذ القدوة والمثل الأعلى من أشخاص آخرين، غير الوالدين، كشخصيات القصص مثلاً، وأيضاً يسعى الأطفال لإثبات ذواتهم، والبحث عن القيم؛ لذلك فالطفل بحاجة إلى أدب يوفر له هذه المعطيات.

فترى هذه المتطلبات في الشخصيات التي اختارها الكاتب لإقامة الحوار، فنجد أنه استخدم القدوة الحسنة لتقليدها ومحاكاتها - من قبل الأطفال المعنيين -، فاختار شخصية الحفيدتين لتكون مبتغاه في التقليد، فجعلهما طموحتين، أحببتا أعمال الخير، ولم يصعب عليهما أي عمل، وذلك بتقليد الكبار في الصلاة والتقرب إلى الله بالعبادات والنوافل، فنالتا حب الله وحب الجدة لهما، فجاء في تكملة نص الحوار: "وهنا أحببت مؤمنة أن تجد تفسيراً لعدم تدريب جدتهما لهما على مثل هذا العمل الحلو، ولو في البيت، وكان الجواب حلو أيضاً:

يا مؤمنة، إن كنت قادرة على قيام جزء من الليل، فذكريني في الليلة السابعة والعشرين بعد سماع حكاية تلك الليلة، وسنقوم معاً - إن شاء الله تعالى - بإطالة صلاة التراويح قليلاً كما علمتكم، وفي هذا عمل طيب يمكن للصغار أن يقوموا به إذا أحبوا التقرب إلى الله أكثر

(١) شبانة، ناصر يوسف جابر: بحث مقدم من جامعة أم القرى بعنوان (أدب الأطفال دراسة في المفهوم) العدد

السادس. رجب ١٤٣٢ هـ. يونيو ٢٠١١، ص ٢٦.٢٥.

وأكثر، وإن الله سيحبهم إذا اعتادوا هذا النوع من العبادات، وإن اتباع العبد أوامر الله - جل شأنه - دليل على وجود الحب بين الله وهذا العبد، وأنا أحبكم أكثر؛ لأن الله أحبكم... ولا غرابة أن يزداد حيي لكما كما تقرتما معي إلى الله - سبحانه وتعالى - بالنوافل والسنن، فبورك بكما من زهرتين مؤمنتين حببتيين إلى قلبي ونفسي وحكاياتي معاً..^(١).

ثم ينهي الكاتب هذا الذي حرص فيه الكاتب على غرس قيم دينية وعلامات تربوية، تحبب الطفل في القيام بالأعمال الدينية.

ونهج فيه الكاتب طريقة شيقة ومثيرة؛ ليفتح به قصته (من لسانه ويده)، " وخشيت الصغيرتان أن تنسى الجدة نفسها، فتطيل الحديث أكثر، ضناً منها أنها قد حكتهما حكاية هذا المساء ولذلك ذكرتها ضاحكتين، وبدأت الحكاية... " ^(٢).

فالقصة من شأنها أن تنمي عند الأطفال الحاجة إلى اكتساب القيم الخلقية والدينية للجماعة، حتى يكون الطفل سعيداً في علاقته مع الله - سبحانه وتعالى - وعلاقته مع الآخرين، وتحويل القيم الخلقية والدينية إلى مقومات سلوكية، وتنبع أهمية القصة في: أنها تغرس القيم في نفوس الأطفال؛ بالافتداء اللاشعوري بأبطال القصة التي استحوذت على انتباههم وإعجابهم، فعن طريق القصة يكتسب الطفل الكثير من القيم الخلقية مثل: تحمل المسؤولية الاجتماعية، والنقد الذاتي **والفضائل** الدينية؛ كالصدق، والأمانة، ومساعدة المحتاجين..^(٣).

وبهذه الطريقة نجد الكاتب يفتح جميع قصص السلسلة - بعد مائدة الإفطار - فلا يتدئ بالقصة إلا بعد حوار يدور بين الجدة والحفيدات، يتخلل بين عباراته علامات تعليمية، وقيم إسلامية، تسهم في إشباع الحاجات النفسية والاجتماعية والسلوكية لدى الطفل، فاعتمد على أسلوب حوار ممتع بين الشخصيات، في فكرة جميلة، كما وفق في استعمال لغة كانت متوائمة مع المرحلة العمرية التي وضعت لها.

(١) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، قصة (من لسانه ويده)، مرجع سابق، ص ٤ و ص ٥.

(٢) المرجع السابق: ص ٥.

(٣) انظر: مقدادي، موفق رياض: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص ٨٩ - ٩٠.

وفي مجموعة أسماها الكاتب: (حكايات قمر الزمان)^(١) - وهو اسم الجدة التي كانت تحكي القصص لحفيدتها في سلسلة (بعد مائدة الإفطار) - تحتوي على ست قصص، كل قصة تناقض القصة الأخرى؛ في: محتواها، وشخصياتها، وأحداثها.

هذه الحكايات تحكيها الجدة - قمر الزمان - على حفيدتها، لكن طريقة عرضها تختلف عن مجموعة (بعد مائدة الإفطار)، فجعل الجدة تبدأ بالقصة مباشرة دون أن يكون هناك حوار بينها وبين الحفيدات، كما في مجموعة (بعد مائدة الإفطار) - إلا في القصة الرابعة التي تحمل عنوان: (السهر يتعبني كثيراً)^(٢)، اكتفى فيها الكاتب بحوار قصير في مقدمة القصة، دار بين الجدة والحفيدة مؤمنة: " قالت مؤمنة - بعد أن سمعت بداية الحكاية من جدتها-: وهل كان الصغار يذهبون مع آبائهم إلى المعرض أيضا كما عودتنا يا جدتي ؟ ضحكت الجدة وهي تمسح شعر مؤمنة بيدها، وتقول لها: نعم يا حلوتي.. " (٣)، ثم بعدها أكمل الكاتب أحداث القصة.

بينما في نهاية قصص المجموعة - حكايات قمر الزمان - يعود الكاتب بالحديث إلى الجدة والحفيدات، فلا تنتهي أغلب قصص المجموعة إلا ويقدم الكاتب عن طريق الجدة والحفيدات، معلومات ونصائح للأطفال، الذين من أجلهم كُتبت القصص، ففي نهاية قصة (الله لا يحب المسرفين)^(٤) يصوغ فيها الكاتب معلومة عن مقدار صدقة الفطر ووقتها وآدابها، فجاء فيها: "وإلى هنا وتنتهي الحكاية..."

وقبيل النوم أحبت براعم أن تتم الموضوع الذي كانت تقرأه في كتاب الرضائيات عن صدقة الفطر: (وصدقة الفطر من العمل الصالح الذي يرفعه الله إلى السماء، ومقدارها جاء على لسان رسول الله ﷺ: صاع من بُرّ أو شعير أو تمر. والصاع يساوي ٢٢٥٠ غرام تقريباً... ولا مانع أن يزيد المؤمن ما يشاء، شريطة أن يكون ذلك قبل صلاة العيد، وأن يكون ما

(١) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، دار الهدى، الرياض، ٢٠١٦.١٤٣٧.

(٢) المرجع السابق، القصة ٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣.

(٤) المرجع نفسه، قصة ٦.

تصدق به من الطيبات، ومما نرضاه لأنفسنا، ندفعه عن طيب نفس؛ ليتمكن الفقير من استقبال العيد فرحا سعيدا (١).

وفي نهاية قصة (أطول طريق يبدأ بخطوة) (٢)، تنبثق علامات تتمثل في تشجيع للأطفال للقيام بصلاة التراويح، وذلك في قول الحفيدة مؤمنة: " أظن أن الحكاية قد انتهت على خير يا جدي، ونحن على موعد معك هذه الليلة، أم تراك نسيت ما وعدتنا به؟! .. هزت الجدة رأسها وهي تقول: كدت أن أنسى لولا تذكيرك لي يا حلوتي، هيا معي إلى محرابنا الصغير، كي نصلي التراويح... وقامت براعم ومؤمنة لتجددا وضوءهما، ففي ذلك حيوية ونشاط كبيران... (٣). فتظهر في النص العلامات غير المباشرة في قوله: (نحن على موعد معك هذه الليلة)، وفي لفظ: (هزت الجدة رأسها وهي تقول...) إلى آخر النص السابق، تظهر العلامات اللغوية المباشرة، التي قصد منها الكاتب تحفيز الصغار لإقامة صلاة التراويح.

أما الحديث عن بنية القصص في قصص (أبي البراعم)، فقد أخذت الطابع التقليدي لقصص الأطفال، الذي يتكون " من: ثلاث مراحل رئيسية؛ المقدمة - العقدة - الحل، وفي المقدمة تمهيد قصير للفكرة، وفيها نعرف الحقائق اللازمة لفهم ما سيأتي فيما بعد، أي إنها بمثابة المدخل الذي تتابع بعده الأحداث عندما تبدأ عملية البناء بالواقعة الأولى وما يليها من حوادث، ينمو فيها الصراع مع نمو الحركة في القصة؛ حتى تصل إلى أقوى الحوادث إثارة، تلك التي تتمثل -عادة- في أشد المواقف تعقيداً في عملية البناء.. ثم تبدأ الأمور في تكشفها، وتتبدد السحب، وتزال العراقيل، وتتفتح طرق مختلفة للوصول إلى نهاية القصة " (٤).

ففي قصة (الله لا يحب المسرفين) (٥) يفتتحها الكاتب بمقدمة بسيطة؛ يستهل بها قصته، فجاء فيها: " قاهر الجوع.. هو اللقب الذي قهر صاحبه أخيراً.. فمن بداية الطريق،

(١) المرجع نفسه: ص ١٥.

(٢) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، القصة ٢، مرجع سابق.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢.

(٤) نجيب، محمد، أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٨٧.

(٥) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، القصة ٦، مرجع سابق.

وعندما كان صغيراً كانت أمه تجبره على ابتلاع المزيد من قطع الحلوى واللحم والخبز، وشرب كأس حليب أو كأسين بعد كل طعام، وكان أبوه ينصح لها وما من مجيب! فكلما وقعت عيناه على ولده يرى الفم الصغير يتحرك دون توقف، وحجتها في ذلك (إن لم يشبع من بيت أمه وأبوه، فمن أين يشبع؟)، وشب صغيرنا وهو لا يستطيع رد يد أمه، أو دفع لقمة منها...^(١).

فالمقدمة هنا تحمل دلالات مباشرة لوصف الأحداث وحال الشخصيات، وذلك من خلال استخدام الكاتب لأسلوب السرد؛ الذي ساعد على ظهور الشخصيات للمتلقي، وهي (الأب والأم، والولد الصغير)، أما الأحداث فكانت مباشرة في وقوعها، بحيث يستطيع الطفل أن يستنتج الفكرة العامة للقصة من خلال قراءته للأسطر الثلاث الأولى - وهي عدم الإسراف في تناول الطعام -، وربطها مباشرة بعنوان القصة: (الله لا يحب المسرفين)، الذي هو علامة وإشارة للآية الكريمة: ﴿يَا بَنِي آدَمَ خُذُوا زِينَتَكُمْ عِنْدَ كُلِّ مَسْجِدٍ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا ۚ إِنَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُسْرِفِينَ﴾^(٢)، ثم تتوالى الأحداث وتتسلسل إلى ذروتها بعد أن استيقظ الصغير " ذات ليلة من نومه، وسط عالم صراخ شديد وغريب!.. ولم يفكر الأب في سؤال ابنه عما أصابه، بل سرعان ما حمله إلى أقرب مشفى، لا يدري أيصل به حياً أم ميتاً؟ فالصراخ يزداد في الطريق كبوق لسيارة إسعاف، وهناك بين جمع الأطباء العاجل برزت الطامة الكبرى؛ ثلاثة أمراض كريهة تريد القضاء على الصغير: (ضعف الكلية، وتفتق كبير في المعدة، وارتفاع ضغط لا يبشر بخير).."^(٣). فالعقدة هنا وصلت بالمتلقي إلى التوقعات التي بناها من قراءته لمقدمة القصة؛ والنهاية التي ستحل بكل من لا يهتم بصحته ولا بمقدار تناوله لطعامه، وفي داخل القصة إشارة للحديث الشريف في تحديد كمية تناول الأكل، وهو قول النبي ﷺ: (ما ملأ آدمي وعاء شراً من بطن، بحسب ابن آدم أكلات يُقمن صلبه، فإن كان لا محالة،

(١) المرجع السابق، ص ٤.

(٢) سورة الأعراف، آية ٣١.

(٣) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، القصة ٦، مرجع سابق، ص ١٠.

فَثُلْتُ لِطَعَامِهِ، وَثُلْتُ لِشَرَابِهِ، وَثُلْتُ لِنَفْسِهِ^(١)، فوجد هذا في قول الأب ناصحاً زوجته: " ليس الصغير ولدي أيضا؟ وهل أكره إشباعه حقا؟ أطمع به بتعقل، واتركي ثلثا لنفسه"^(٢). فهنا تظهر العلامة التعليمية للمتلقي في وجوب تحقيق التوازن في كل ما هو يصب في مصلحة الإنسان.

ثم يضع الكاتب نهاية القصة في قوله: " على كل حال... ألف حمد لله ﷻ، فلقد عاد الصغير إلى البيت، ولبقي نفسه شر مهلكة أخرى، أصبحت السوائل طعامه الوقائي، وملاعق الأدوية سترافقه مدة طويلة جدا، ففي كل مساء وصباح كانت ترسم على محيّا الأم أمارات الندم، فلو أنها استجابت لنصح زوجها لها، لما حدث ما حدث كله.."^(٣).

فلاحظ أن القصة قد صاغها القاص بأسلوب واضح، وزوج فيها بين السرد والحوار بشكل موازٍ، ووظف فيها شخصيات تلائم أدوارها، ورتب الأحداث فيها بشكل منطقي، تنمو في مرونة؛ حتى تصل إلى العقدة، ثم الحل، وستتناول هذه التقنيات السردية بالتفصيل في الصفحات القادمة.

٢- الشخصية:

تعد الشخصية مرتكز القصة، وأساس معمارها، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، فلا يمكن أن تقوم قصة دون وجود شخصية، فالشخصية وما يصدر عنها من حركة وأحداث هي التي تكوّن القصة وتوجدها.

وقد عرفها علماء وفلاسفة كثير؛ أدى إلى ذلك اختلاف مشاربهم وآرائهم، يقول عنها بارث: " هي نتاج عمل تأليفي، وهي بمثابة دال؛ لأنها تتخذ عدة أسماء تلخص هويتها، أما بمثابة مدلول؛ لأنها مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص"^(٤).

(١) جامع الترمذي، كتاب الزهد، حديث رقم ٢٣٠٢.

(٢) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، القصة ٦ مرجع سابق، ص ٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣.

(٤) الحميداني، حميد: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط٣، بيروت، ٢٠٠٠ م، ص

ومنهم من يرى أن " الشخصية تقوم بفعل معين على خط زمني، وفي إطار مكان معين"^(١).

وتعريف الشخصية في اللغة والأدب هي: " أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين، التي تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"^(٢).

والدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة؛ لما كان سائداً من قبل، وتعاملت معها تعاملات خاصة حيث اعتبرتها دليلاً *signe* له وجهان: أحدهما دال، والآخر مدلول، وهي تتميز عن الدليل اللغوي؛ من حيث إنها ليست جاهزة، على عكس الدليل اللغوي، له وجود جاهز من قبل... **وتكون** الشخصية بمثابة دال؛ من حيث إنها تتخذ عدة أسماء، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأفعالها وأقوالها وسلوكها، وهكذا فإن صورتها لا تكتمل إلا بنهاية النص الحكائي"^(٣).

والقصة في أدب الكبار تقتضي بناء شخصيات وفق قواعد وأصول فنية، كذلك الأمر بالنسبة لقصص الأطفال، لكن يجب مراعاة مستوى الإدراك لدى هؤلاء، فالشخصيات " عنصر مهم من عناصر البناء الفني للقصة، وهو محور أساسي في قصص الأطفال، فالشخصيات في القصة تعمل مجتمعة؛ لإبراز الفكرة التي من أجلها وضعت القصة؛ ولذلك يقال: إن الفكرة في القصة أشبه بالتصميم في النسيج، وأما الشخصيات والحوادث والحوار وبقية العناصر الأخرى فهي تشبه خيوط النسيج في علاقة بعضها ببعض وترتيبها ونسيجها؛ ولذلك فلا بد أن يكون لكل قصة معنى تدور حوله أحداث القصة، وتلعب هذه الأحداث شخصيات لها دلالة في هذه الأحداث، فالأديب فنان مصور للحياة في مختلف ألوانها، و مترجم

(١) أحمد، مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت - لبنان، ط ١، ٢٠٠٥ م، ص ٣٣.

(٢) وهبه، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤، ص ٦٥.

(٣) ينظر: الحميداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، مرجع سابق، ص ٥١.

عمّا تجيش في صدره من معان ومشاعر، فهو حين يكتب إنما يوضح هذه المعاني والمشاعر^(١).
ورسم الشخصية في قصص الأطفال، يجب أن يعالج بجزر، وتنتقى بدقة فائقه، وذلك لأن اهتمام الطفل بالشخصية القصصية نابع من أنه يبحث دائماً عن أشياء يقتدي بها، ويرى فيها نفسه، ويحقق من خلالها رغباته وطموحاته، ولا بد للشخصية القصصية من صفات تلتقي رغبات الطفل وحاجاته، وإلا فإنها تخفق في التأثير فيه^(٢).

أما أنواع شخصيات قصص الأطفال؛ فتأخذ اتجاهين :

الأول: الشخصية المسطحة، أو (الجاهزة): وهي " تلك الشخصية البسيطة التي لا تمضي على حال، لا تكاد ولا تتبدل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها عامة"^(٣). وهي ذات البعد الواحد، أو هي الشخصية التي نجد لتصرفاتها في القصة دائماً طابعاً واحداً، وعندما تظهر في القصة تكون مكتملة، لا ينتابها تغيير بالنمو في مختلف مراحل العرض القصصي، وبهذا يمكن أن نعبر عنها بجملة واحدة، تحكم تصرفاتها، وتعبّر عنها في مختلف مواقف القصة^(٤).

الثاني: الشخصية المستديرة، أو (النامية): وهي " الشخصيات التي تأخذ بالنمو والتطور والتغير إيجابياً وسلبياً، حسب الأحداث، ولا تتوقف هذه العملية إلى نهاية الرواية، فهي تتغير بتغيير الظروف، وتتطور بتطور الإنسان"^(٥) وتعتبر ذات أبعاد متعددة، تنمو مع القصة، وتظهر لنا المواقف المختلفة جوانب جديدة منها، لم تكن واضحة عندما تعرفنا إلى هذه الشخصية لأول مرة، وهذا النوع من الشخصية لا يتم تكوينه إلا قرب نهاية القصة، ولا يمكن التعبير عنه بجملة واحدة؛ لتعدد جوانبه .

(١) حلاوة، محمد السيد: الأدب القصصي للطفل، ص ٤١.

(٢) الفيصل، سمر روعي، أدب الأطفال وثقافتهم، ص ٥٦.

(٣) مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعارف للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٨ م، ص ١٠١.

(٤) ينظر: نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، ص ٨١.

(٥) أبو شريفة، عبد القادر، و قزق، حسين لافي: مدخل إلى تحليل النص الروائي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط ٤، ٢٠٠٨، ص ١٣٤.

والاتجاه الأول يسميه البعض: (الثابتة)، فنراه في شخصية قصة (ثياب العيد الجديدة)^(١)، التي أطلق عليها الكاتب (أم محمد)، فقد وصفها قائلاً: " بالقرب من بائع الحلويات ترتفع بناية من ثلاثة طوابق جميلة، وفي الطابق الأول منها كانت تسكن الخياطة أم محمد، والتي كانت تجد في مهنة الخياطة مُتعة لها، ومورد رزق تساعد بها زوجها، الذي يعمل في مدرسة الحي، وهي فخورة بعملها ومد يد العون له "^(٢).

فجعلها الكاتب تحب عملها - الخياطة - وتقتنه؛ حتى شاع أمرها في الحي، وتوافدت عليها الزبائن من كل حدب وصوب، وإذا ما جاء نهاية شهر رمضان حتى امتلأت جيوب الأم والأبناء وزوجها؛ نتيجة مساعدتهم لها، فالشخصية هنا لم تتغير، بل بقيت على حال واحد من بداية القصة إلى نهايتها، أراد الكاتب منها تعليم الأطفال إتقان العمل، والبركة في الرزق، وغرس خلق التعاون وثمرته.

وأما الاتجاه الثاني، يطلق عليه البعض: (المتطورة)، " فهناك الشخصية التي تنمو وتتطور مع مواقف القصة، وتكشف تصرفاتها في هذه المواقف جوانب جديدة لها، تسمى بالشخصية المتطورة، أو أكثر الشخصيات في قصص الأطفال من هذا اللون المتطور، الذي يخلد في الذاكرة ويعلق بالوجدان؛ لتطورها ونموها "^(٣)، فمثلت شخصية قصة (في أحسن تقويم)^(٤)، مثلاً على هذا النوع من الشخصيات، فكشفت لنا أحداث القصة عن الشخصيات السلبية، التي قد تصادفنا في بعض مواقفنا الحياتية، كشخصية الطفل الذي أسماه القاص: (فرحان)، فقد وهبه الله موهبة تقليد الأصوات، وهو طفل لا يتجاوز السنة ونصف من عمره ، لكنه أفرط في استخدامها، ثم تتوالى الأحداث حتى تصل إلى ذروتها، حين يكشف بطل القصة - فرحان - وهو في السادسة من عمره أن الكل بدا ينفر منه، خاصة أنه نزل إلى مستوى تقليد الحيوانات، فصورته نهاية القصة حين وقع في حفرة نتيجة تقليده لحمار رآه في الطريق، فندم أشد الندم

(١) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٥.

(٢) المرجع السابق، ص ٦.

(٣) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، ص ١٨٦.

(٤) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ١.

وعاهد نفسه ألا يكرر هذا: " ومنذ تلك الحادثة صمم فرحان على أن يبقى إنساناً، دون أن يزل أو يضل في حفرة أخرى " (١) فالشخصية هنا مرت بمراحل متعددة، فصورنا لنا شخصية البطل فرحان منذ كان طفلاً رضيعاً حتى أصبح غلاماً يستطيع أن يميز الخطأ من الصواب.

وأدوار الشخصية في التكوين الفني للقصة تنقسم إلى: " شخصية رئيسية، وشخصية ثانوية " (٢)، وتبعاً لأهمية الدور الذي تناط به الشخصية، يمكن أن تكون إما أساسية (الأبطال)، أو ثانوية مكثفة بوظيفة عرضية (٣).

فالشخصية الرئيسية " هي التي تدور حولها الأحداث، وتظهر أكثر من الشخصيات الأخرى، ويكون حديث الشخصيات الأخرى حولها، وإنها تهدف جميعاً لإبراز صفاتها، ومن ثم تبرز الفكرة التي يريد الكاتب إظهارها، وقد تكون الشخصية رمز الجماعة، أو أحداثاً يمكن فهمها من القرائن الملفوظة " (٤).

أما الشخصية الثانوية فهي: التي "تضيء الجوانب الخفية أو المجهولة للشخصية الرئيسية" (٥). كذلك لها " دور في هندسة البناء، وإن تنوعت بين شخصيات ذات دور كبير في أحداث الرواية " (٦).

ونشير إلى مسألة مهمة وهي: أن الشخصيات الثانوية دائماً شخصيات سطحية ثابتة لا تنمو ولا تتطور، ففي كثير من الأحيان نصادف شخصيات ثانوية، إلا أن دورها داخل العمل متغير، لكنها تكون شخصية محرّكة للأحداث، تمتاز بالتعقيد، وهذا -أيضاً- ينطبق على

(١) المرجع السابق، ص ١٥.

(٢) أبو الرضا، سعد: النص الأدبي للأطفال، ص ١٣٥.

(٣) تودوروف، تزقيطان: مفاهيم سردية، تر/ عبدالرحمن مزيان، منشورات الاختلاف، ط ١، ٢٠٠٥، ص ٧٥.

(٤) أبو شريفه، عبد القادر: مدخل إلى تحليل النص الروائي، ص ١٣٥.

(٥) أبو شريفه، عبد القادر: مدخل إلى تحليل النص الروائي، ص ١٣٥.

(٦) سلامة، محمد علي: الشخصيات الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفا للطباعة والنشر،

الإسكندرية، ط ١، ٢٠٠٧ م ص ٣٤.

الشخصية الأساسية، التي تكون في كثير من الأحيان مسطحة ثابتة^(١).

فنرى في قصة (أطول طريق يبدأ بخطوة)^(٢) يمثل الشخصية الرئيسية للقصة البطل (أبو فارس) الذي أحاطت به المصائب، ونزل به البلاء؛ من جوع وفقر، وزادته **لوعة** وفاة زوجته، التي تركت له خمسة أطفال، لكنه لم يستسلم، ثم تتوالى الأحداث وتصور لنا البطل - أبو فارس - وهو يبحث عن العمل، وما لبث حتى جاء الفرج، وأنهم عليه الرزق الحلال.

فالشخصية في القصة اتضحت من خلال الأسلوب التصويري، الذي " ينتهج رسم الشخصية الحوارية من خلال حركتها وفعلها وحوارها، وهي تخوض صراعها في ذاتها، أو مع الغير، أو مع ما يحيط بها، من قوى اجتماعية أو طبيعية، راصداً نمو الوقائع وتطورها"^(٣).

فمن خلال الأحداث وأفعال الشخصية وحوارها انبثقت علامات حددت الشخصية الرئيسية في القصة، فقد استهلقت القصة بحديث (أبي فارس) لنفسه قائلاً: "الحياة صعبة، ولقمة العيش لا ترحم صغيراً ولا كبيراً، والديون تراكمت علي من جرّاء أفساط البيت، التي ارتفعت ونمت، ولا أستطيع دفع واحد منها منذ سبعة شهور. هذا ما قاله العم (أبو فارس) في نفسه، قبل أن ينام، وهو يزفر زفرات ملؤها الحسرة، تدل على قلب معذب مكلوم، أحاطت به المصائب من كل حذب وصوب، ونزل الابتلاء داره بشيء من الجوع، ونقص في الأموال والأنفس.."^(٤).

فهذا التصوير لحال شخصية **أبي** فارس كان من شأنه إثارة انتباه المتلقي لهذه الشخصية، وعلو أمرها لديه، وفي تتبعنا لأحداث القصة نجدها تدور حول الشخصية المحورية - **أبي** فارس - وما عاشه من فقر وحرمان، إلى أن وافقه التوفيق في عمل يستطيع أن يكسب منه قوت يومه هو **وأبناؤه**: (وما أحلى هذا كله يعود بعد فراق طويل، وحرمان قاسٍ ومؤلم، وما أجمل

(١) انظر: تودوروف، تزقيطان: مفاهيم سردية، مرجع سابق، ص ٧٦.

(٢) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ٢.

(٣) فريال، كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط ١، ١٩٩٩م، ص ٣٤.

(٤) سليمة محمد موفق: حكايات قمر الزمان، القصة ٢، مرجع سابق، ص ٣.

العطاء الإلهي يحسبه أبو فارس في نهاية كل شهر شاكرًا! ..).

أما الشخصيات الثانوية في القصة فتتمثل في دور الأبناء والجار والزوجة، فكان لكل من هذه الشخصيات دور عرضي في تدفق الأحداث، فمثلاً: الجار لم يظهر إلا في وسط الأحداث، لكن دوره قاد بالشخصية المحورية (أبي فارس) وبالأحداث إلى الحل أو نهاية القصة، فقد جاء في القصة: "وعلم الجار بعد جهد كبير بحال هذه الأسرة التعيسة، ومن رحمة الله أنه جار لا كالجيران... يملك قلباً لا كالقلوب، إلا أن أبا فارس أصر على عدم قبول هدية أو قطعة نقدية واحدة... فاقترح عليه الجار حلاً مناسباً يحمل المتعة والكرامة ويحفظ ماء الوجه: (ولداك فارس ونورس يستطيعان مساعدتي في محل الخضار والفواكه الذي أملكه...)"^(١).

كذلك الأبناء والزوجة، لم يظهر دورهم إلا في مقتطفات متنوعة من القصة، ساعد وجودهم على تتابع الأحداث والسير بالقصة إلى النهاية .

وعند رسم الشخصيات في القصة يجب مراعاة ما يلي^(٢):

- ألا تظهر الشخصيات - وخاصة في قصص الأطفال - بمستوى يفوق المستوى الواقعي للأطفال، أو يظهرون مثاليين لا نقص فيهم.
- يجب أن يراعى في شخصيات القصة أن تتصرف كما تتصرف شبيهاً في الحياة إذا وضعت تحت تأثير الظروف نفسها، وأن تتصرف تصرفاً لا يجافي طبيعة الحوادث والشخصيات.
- أن يراعى التكوين النفسي للقصة حتى يستطيع أن يتوحد معها الطفل أو ينفر منها، من خلال حوارها وتفاعلها مع الأحداث .

ويشترط الفيصل شروطاً أيضاً لأبطال القصة، فنراه يقول: "... بيد أن بطل القصة لا يكون مهماً عند الطفل إذا لم يكن واضحاً لديه، والوضوح هنا يعني أشياء كثيرة، أهمها: أفعال البطل؛ إذ إن الأفعال العادية لا تشد الطفل إليها، فهو يحتاج إلى أفعال عظيمة، فيها كثير من المغامرات والمفاجآت، وتحدي الصعاب ومقارعة الشر والأشرار... ومن الواضح أن يكون

(١) سليمة محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ٢، ص ٩.

(٢) انظر: حلاوة، محمد السيد: الأدب القصصي للطفل، مرجع سابق، ص ٤٤.

للبطل اسم محدد، وصفات خُلقية خلقية معينة، من السخف أن نعطي البطل رقماً كما هو الحال في بعض قصص الخيال العلمي، أو نطلق عليه صفة عامة؛ كالحداد والنجار ورائد الفضاء؛ لأن التسمية تجسد ما يريده الطفل، كما أن الصفات الخُلقية والخُلقية ضرورية جداً؛ تؤثر في الطفل وتدفعه إلى التحلي بها^(١).

فهذا كله نراه في شخصيات قصص محمد موفق سليمة ، فمثلاً: قصة (ثلاث فراشات ونحلة)^(٢)، اختار لها بطلين أسماهما (سلمان، وحمدان)، فجاء في القصة " سلمان وحمدان توأمان يتيمان، ورثا عن والدهما قطعة أرض لا عيب فيها، ولقد تركهما الأب -رحمه الله تعالى- منذ تسعة أشهر، بعد أن استطاع إيصالهما إلى آخر الربيع الثامن عشر من عمرهما، والكل يشهد أنه لم يدخر في حياته جهداً إلا بذله في سبيل إسعادهما، وتربيتهما التربية الصالحة... "، ثم تتابع الأحداث حتى " .. أتم التوأمين عامهما العشرين، أحبت القرية أن تفرح بهما، فأعلنتهما عروسين في حفلة ضمت الصغار والكبار " ثم تستطرد الأحداث حتى تبدأ المشاحنات والخصومات بين الأخوين، فهذا هو حمدان بتشجيع من زوجته يبدأ بتقسيم البيت إلى قسمين، ويطالب أخاه بنصف الحقل، ويضع بينهما سياجاً ثخيناً، ثم تمضي الأيام حتى " جاء الشتاء قاسياً، لا يحسن حمدان فيه ولا قبّله صنّعاً، يده لا تسعفانه في حرّاة أو بدر؛ من كثر ما أحاط به من خيوط المكر، ونزلت الأمطار تبلبل الأرض مزروعة بالحقد والكراهية، فأنبت أعشاباً وأشواكاً لا تسمن ولا تغني من جوع، ثم أقبل الربيع مقفراً على بستان حمدان.... وتوالت الأيام.. وجاء موسم الحصاد.. وأين ما سيحصده حمدان؟ ها هي ذي أيدي الفقراء تدق الباب عليه، وقد اعتادت ألا تطرق إلا باب أبي سلمان، ولكن الجواب جاء بشتائم الخسران والضياع، وما أصعبهما من وقفه!.. يضطر إليها حمدان أخيراً، فيطرق الباب المجاور له على استحياء، بل خجل، يمد حمدان يده إلى أخيه باكياً^(٣).

ثم تعود الصديقات الأربع - ثلاث فراشات ونحلة - على عجل لمشاهدة الفصل الأخير

(١) الفيصل، سمر روعي: أدب الأطفال وثقافتهم، مرجع سابق، ص ٥٦ . ٥٧ .

(٢) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٤.

وسماع سلمان وهو يقول: " لا مكان ليديك يا أخي بين الأيدي الممتدة كل عام ، فيديك تربت على العلو والعطاء، تعال يا حمدان، فأدخلها إلى قلبي ثانية، واجعل من اسمك مثال الحمد والشكر؛ لتبقى حمدان، وتزرع شجرة التوت الأبيض الحلو من جديد"^(١).

فشخصية البطلين واضحة، تحكمان سير الأحداث، وأفعالهما طبيعية، بحيث تكون مقبولة لدى الأطفال، فجعل الكاتب كلاً منهما مناقضاً للآخر، فالأول سمع لفتنة زوجته، التي من خلالها وجد الشيطان سبيلاً حتى يفرق بين الأخوين، والآخر - سلمان - الذي صبر على أحكام أخيه ومطالبته بتقسيم الإرث، فالتطور المنطقي للقصة لا يسمح - في العادة - للشخصية بتحقيق النجاح دون بذل جهود ومواجهة الصعاب، ف " من المناسب أن تكون في الشخصية جوانب سلبية، إلى جانب الجوانب الإيجابية، والشخصيات التي تمثل أناساً ذوي أهمية أو قداسة يجب تقديمها بدقة وعدالة وواقعية"^(٢)، ونجد الشخصيات الثانوية - التي وجودها مهم وضروري في القصة - إذا لم تكن موجودة، لما توالى الأحداث، ووصلت إلى العقدة ثم الحل - في زوجات الشابين، وأهل القرية حينما قرروا الاحتفال بهما، والفراشات الثلاث والنحلة، اللاتي دار بينهما حوار يوحى إيماءً ظاهراً بفكرة الكاتب، التي أراد توصيلها للأطفال، في وجوب العطاء والبناء، ونبذ الحقد والكراهية.

والشخصيات التي لدينا هي من النوع النامية أو المتطورة؛ حيث بدأت الشخصيات في صورة يتيمين في بداية شبابهما، تجمعهما الألفة والمحبة، وحسن الأخلاق، ثم تنمو هذه الشخصيات إلى أن تصل لعامها العشرين، وتتوالى الأحداث حتى تنجح الوشاية في تفريقهما، ويمر عليهما الشتاء.... ويأتي موسم الحصاد، ويختم الكاتب قصته بحكمة ظهرت على لسان الصديقات الأربع - الفراشات الثلاث والنحلة - وهي الفكرة التي تحملها القصة: " لا سعادة تثمر من الحقد، وليس للإنسان إلا ما سعى، وستبقى اليد العليا أحب إلى الله وخير من اليد السفلى"^(٣).

(١) المرجع نفسه، ص ١٥.

(٢) الهبيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٤٢.

(٣) سليمة، محمد موفق: مجموعة بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٥، ص ١٥.

والشخصيات في قصص الأطفال ليست مقصورة على الإنسان فقط، بل قد تكون من الحيوانات والجماد أيضاً، إلا أن " طفل المرحلة المتأخرة يميل إلى البطل الإنسان ؛ لأن ارتباطه بالواقع بدأ يقوى ويشتد، على الرغم من أنه ما زال يقبل أن يتحدث الحيوان ويفرح ويغضب، كما يقبل أن تؤدي حبة القمح ما يؤديه الإنسان في العادة؛ ذلك لأن الطفل لا يهتم بأنواع الأبطال بمقدار اهتمامه بأفعالهم وأعمالهم"^(١).

أما أقسام الأشخاص الحيوانية - حسب طريقة تمثيلها لأدوار القصة - فهي ثلاثة أقسام^(٢):

١ - حيوانات تتخذ شخصيات الآدميين فتتصرف تصرفاتهم، وتسلك سلوكهم، وتفكر تفكيرهم.

٢ - حيوانات تتحدث حديث الإنسان مع التزامها بصفات الحيوانية، فهي تنطق فقط مع بقائها على حالها؛ بمعنى: إنها تعبر عن مشكلات الحيوانات والصعوبات التي تواجهها، وهذا اللون أصعب في تناوله من اللون السابق؛ لأنه على المؤلف أن يضع نفسه مكان ذلك الحيوان معبرا عن متابعه.

٣ - الحيوانات كما هي لا تنطق ولا تفكر، الناس يتصورون أفكارها ويعبرون عنها، فللحيوانات في هذه القصص عالمها الخاص بها .

فالنوع الأول كان هو الغالب على نتاج محمد موفق سليمة؛ وذلك لسهولة استخدامه في توصيل الغاية التي من أجلها كُتبت القصة، فنجد في القصص الموجه للأطفال من عمر ٨ - ١٢ سنة، قصص انتقى شخصياتها وأحداثها من عالم الحيوان، ففي قصة (لن أخدم أحداً)^(٣)، اختار شخصيتي الثعلب والديك أبطالاً لها، بينما الحيوانات الأخرى من الكلاب والدجاجة،

(١) الفيصل، سمر روجي: أدب الأطفال وثقافتهم، مرجع سابق، ص ٥٨.

(٢) انظر: الجزائري، آمال عبد الفتاح: قصص الأطفال في المملكة من (١٣٧٩ إلى ١٤١٠)، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة الملك عبد العزيز بجدة، ١٤١٥/١٩٩٥، ص ١٣٣.١٣٠.

(٣) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٢.

والصقر والقاضي - الذي صورته الصور على هيئة غراب - تمثل الشخصيات الثانوية.

قصص الحيوان - في الغالب - تستهدف لتقديم دروس أخلاقية ف " هناك لون من قصص الحيوان يتجه اتجاهاً أخلاقياً، ويرمي إلى إظهار غرضاً تعليمياً أو وعظيماً...، أو ترمي إلى النقد أو الهجاء لتصرفاتهم"^(١). وهذا ما نراه في القصة - لن أخدع أحداً - التي تُظهر لنا خداع ومكر الثعلب لحيوانات الغابة، وخاصة الديك، حيث بدأت الأحداث حين تم الاتفاق بين حكماء الغابة على الصلح الدائم بين الحيوانات، وعدم افتراس الواحد للآخر، ثم تتسارع الأحداث إلى أن يظهر الثعلب بفكرة السفر لتجارة، لكنه يطلب من الحيوانات أن يتطوع أحدهم لمرافقته، ثم تدب النخوة في رأس الديك، فيوافق على مرافقته، وبعد أن قطع الطريق ووصلوا إلى المدينة، وفاضوا بريح وفير لتجارتهما، وقررا الرجوع إلى الغابة، **تظهر** هنا حيلة الثعلب ودهاؤه: " لقد فكر الثعلب في حيلة يأخذ فيها المال كله... فقد أسرع الثعلب بالمال كله إلى أبيه في جنح الليل، وعاد إلى مكان نوم الديك، وتظاهر بأنه نائم، وفي الصباح نزلت الطامة على رأس الديك، فالمال غير موجود، والثعلب يتهمه بالخيانة!!..."^(٢)، ثم بعد هذا يحكم القاضي وينكشف الثعلب وخديعته.

فلاحظ **أن** الشخصيات في سياق القصة **قد** أتقن الكاتب استخدامها، وأصبغها الصبغة البشرية، فجعلها تتكلم **وتتحرك** كالإنسان، وتمارس المهن البشرية كالتجارة - **هذا ما** فعله الثعلب والديك في القصة - ووضع كلا منهما في الدور اللائق به، ودعمهما بصفات حسنة وسيئة، فنراها في وفاء الديك وخداع الثعلب؛ وهذا حتى يأخذ الطفل منها العظة والعبرة.

ويشترط سعد أبو الرضا شروطاً يجب توفرها في قصص الحيوان؛ هي^(٣):

١ - أن يكون مفهوم الرمز واضحاً لنتيجة العلاقة المتوازنة بين هذه الحيوانات والطيور وما ترمز إليه، فلا يسترسل الكاتب في وصف الرمز من الحيوانات والطيور، حتى لا ينسى الأطفال المرموز إليه أو العكس.

(١) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٢١٠.

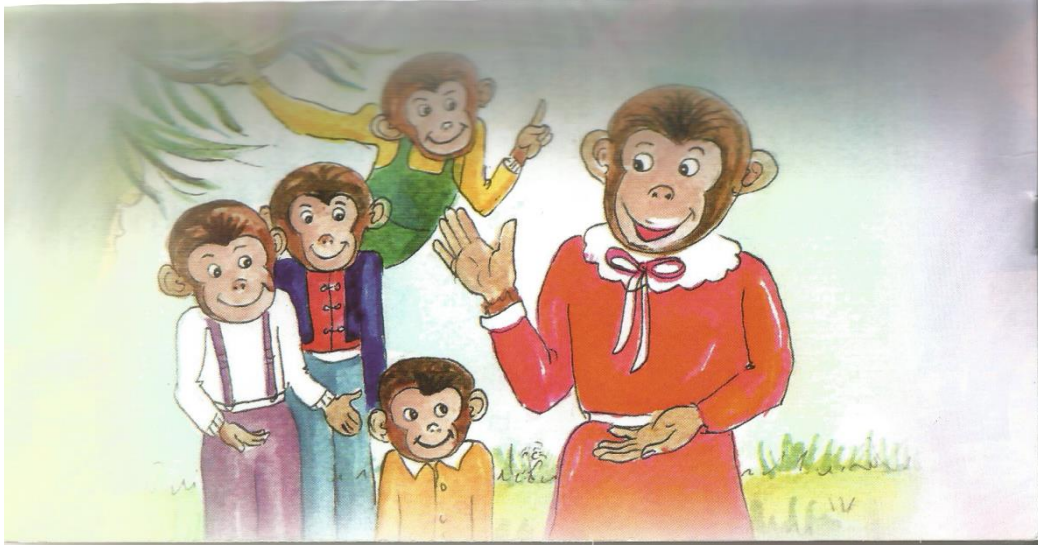
(٢) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٢، ص ١٣٠١٢.

(٣) انظر: أبو الرضا، سعد: النص الأدبي للأطفال، مرجع سابق، ص ١٣٥ - ١٣٦.

٢ - تحقيق المتعة من وراء تصوير الأفكار العامة تصويراً حسيماً فنياً؛ لتقرّبها من مستوى إدراك الأطفال.

٣- تصوير الشخصيات في أدق صفاتها المثيرة للفكرة؛ مما يضاعف من حيوية الشخصية وقوة تأثيرها وتأثرها .

فمن قصص الحيوان التي وجهها القاص إلى مرحلة (٨ - ١٢) سنة، قصة (أنا لم أبلع البذرة)^(١) التي اختار لها الكاتب شخصية القردة وأبنائها الأربعة؛ حتى يكونوا أبطالاً لها، وقد اعنى الكاتب بإخراج هذه الشخصيات؛ حتى تكون ملائمة لمستوى المتلقي، فمن ناحية التشكيل البصري: أرفق القاص صوراً توضح هيئة الشخصيات (انظر إلى الصورة ١).



الصورة (١)

فقد جمعت الصورة جميع شخصيات القصة - من الأم والأبناء الأربعة - وكان كل منهم يختلف عن الآخر في الشكل الظاهري، فنجد أن اللباس قد انتقى القاص لكل شخصية ما يلائمها منه؛ سواء للأم أو الأبناء، كذلك حرص القاص على تناقض الألوان؛ وهذا حتى يسهل على المتلقي التفريق بين الشخصيات، كذلك أظهرت الصورة التناقض في الطول بين الشخصيات، وخاصة الأبناء، فهذا إشارة على حرص الكاتب لأدق التفاصيل في رسم

(١) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٧.

شخصياته، وملائمتها لأدوارها وأحداث القصة فيما بعد.

والتي دارت أحداثها حول طلب القروء الصغار من الأم صنع طبق من مربى المشمش، فبادرت الأم بشراء عشر حبات من المشمش؛ التي كانت آخر عشر حبات في السوق: " ومن أجل تحقيق رغبة الأولاد راحت الأم تبحث في السوق عن حبات المشمش، واستطاعت بعد طول تجوال، وتكرار السؤال أن تجد عشر حبات بصعوبة كبيرة.. " (١)، ووضعتها الأم في المطبخ، وذهبت لترد على سماعة الهاتف، لكن حين عودتها للمطبخ لم تجد سوى " أربع حبات، هي التي بقيت على الطاولة، ولا أثر لأي ولد هنا !!، نظرت تحت الطاولة، وبين الصحون، وتحت الخوان، ولكن العدد لم يزد على الحبات الباقية... " (٢)، وحاولت الأم التوصل إلى آكل حبات المشمش؛ فجمعت الأبناء الأربعة وقالت لهم: " إن الذي أكل الحبات قد ترك لنا أربعاً، لكل فرد لم يأكل بقي حبة واحدة، ولن نطالب الجاني بتعويض عما أكله من حصتنا، وقد حرم نفسه وحرمنا من المربي، لكن خوفي كله من أن يكون قد بلع الحبات مع بذراتها، وإن كان قد فعل هذا فيا للكارثة!! **ويا لسوء العاقبة!!** هنا سأل الصغير أمه: ولم الخوف من ابتلاع البذور يا أمه؟! سؤال طريف، بدأت الأم من خلاله تفهم بداية حل اللغز، وتمسك أول الخيط، وسرعان ما ابتسمت وقالت: أخاف يا ولدي إن بقيت بذرة مما ابتلعه أن تنبت شجرة مشمش كثيرة الفروع ثقيلة الحمل على بطنه. أطرق الصغير رأسه خجلاً، وأحس بالمصيبة تنزل على رأسه دفعة واحدة، وأحاطت به نظرات الإخوة وهو يقول: (لن تنبت الشجرة أبداً، فأنا لم أبلع بذرة واحدة، والحمد لله) ضحك الجميع من كلامه، وأضحكنا معهم، وبقيت البذور ملقاة في مكان مستور، تحكي لنا الحكاية من أولها " (٣).

وفي نهاية القصة يختم الكاتب قصته بنصائح عديدة؛ تتمثل في علامات تعليمية وتربوية؛ تغرس في النشء قيمة الصدق في القول والعمل، فجاء في القصة: " وإنها تحمل لنا ولكل الصغار نصيحة حلوة أحلى من المربي، وهذه النصيحة تؤكل على دفعات:

(١) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٧، ص ٩.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٤ . ١٥.

١ - حبل الكذب قصير، وسنفضح أمر كل كذبة نكذب بها على أنفسنا أو على الآخرين.

٢ - الصدق أسلم للنجاة، وما أروعها عندما ينظم علاقة الإنسان بأخيه ومع نفسه.

٣ - كل من يتعود الصدق في كلامه **يستقيم** الصدق في أفعاله وسلوكه وحياته.

٤ - الصدق مع الصعوبة خير ألا يصدقنا أحد" (١).

ونجد أيضاً قصتين من مجموعة حكايات الزمان، جعلهما الكاتب تدوران في عالم الحيوان، القصة الأولى (السماء لا تمطر ذهباً) (٢)، الذي جعل النسر وعائلته أبطالاً للقصة، والقصة الرابعة بعنوان (السهر يتعبني كثيراً) (٣)، اختار الدجاجة والديك وفراخهم التسعة، هم **من يملئون** أحداث القصة؛ وذلك لأن " هناك نوعاً آخر من الخيال يجذب الأطفال في هذا العمر، وهو ما نراه في قصص الحيوان، فبالرغم من أن الأطفال -عموماً- يكونون قد تجاوزوا مرحلة تخيل أن الحيوانات تمتلك مشاعر واحتياجات ذات طبيعة بشرية من حيث الجهر، إلا أن هذه الفكرة كثيراً ما تستمر عند مستوى الخيال بنفس الطريقة التي تستمر بها لدى العديد من الراشدين" (٤).

وبهذا تحتل القصة الحيوانية مكانة بين أعمال محمد موفق سليمة، أخرجها بشكل ملائم لهذه المرحلة، وأسبغ عليها رموزاً وعلامات واضحة، تنمي عند الأطفال القدرة على تمييز الخطأ من الصواب، وتساعدهم على التحلي بمكارم الأخلاق، والسلوك القويم المقبول عند المجتمع.

٣ - الأحداث:

يمثل الحدث العمود الفقري للقصة من خلال ربطه لعناصرها مع بعض؛ ولا يمكن دراسته

(١) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٧، ص ١٦.

(٢) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ١.

(٣) المرجع السابق، القصة ٤.

(٤) نيكول ستاكر: الطفل والكتاب دراسة أدبية نفسية، ترجمة /مهاء حسين مجبوح، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٩،

بمعزل عن تلك العناصر " ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور حوله القصة، يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها، ولا تتحقق وحدته إلا إذا أوفى ببيان كيفية وقوعه، والمكان والزمان، والسبب الذي قام من أجله، كما يتطلب من الكاتب اهتماماً كبيراً بالفاعل والفعل؛ لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين" (١).

ويقصد بالأحداث: " الواقعة أو سلسلة الوقائع التي تبني عليها القصة القصيرة، وهذه الوقائع هي صلب الحكاية، أو ما يسمى بالمتن القصصي" (٢).

والحدث في قصص الأطفال، يعرفه نجيب الكيلاني بأنه: " عبارة عن مجموعة الوقائع المتتابعة المترابطة، التي تسرد في شكل فني محبوب مؤثر، بحيث تشد إليها الطفل دون عوائق أو تلكؤ، فتصل إلى عقل الطفل في انسجام ونظام، فلا ينصرف عمّا يقرأ ويسمع أو تشتت ذهنه" (٣).

تكمن أهميته في القصة باعتباره " الموضوع الذي تدور حوله القصة، ويعد العنصر الرئيسي فيها؛ إذ يعتمد عليه في تنمية المواقف وتحريك الشخصيات؛ ولذا لا بد من اختيار الأحداث وتنسيقها، وعرض جزئياتها عرضاً يصور الغاية المحددة منها؛ بحيث تبدأ وتنتهي بزمن آخر محدد" (٤).

هناك عدة طرق لعرض الأحداث قد يلجأ الكاتب لإحداها، وذلك تبعاً لثقافته وروايته الفنية " فقد يبدأ قصته من أول أحداثها، ثم يتطور بأحداثه وشخصه تطوراً أمامياً متبعاً المنهج الزمني -الطريقة التقليدية- ، وقد تبدأ القصة بنهايتها، فيصور الحادثة ثم يعود بنا إلى الخلف؛ كي نكتشف الأسباب والأشخاص. -ال فلاش باك-، وقد يتبع أسلوب اللاوعي والتداعي،

(١) شريط، أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصة للنشر، الجزائر، ٢٠٠٩م، ص ٣٠.

(٢) الشنطي، محمد صالح: الأدب العربي الحديث: مدارسه، وفنونه، وتطوره، وقضاياها، ونماذج منه، ط ١، دار الأندلس، حائل، ١٤١٣ / ١٩٩٢، ص ٣٣.

(٣) الكيلاني، نجيب: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، مرجع سابق، ص ٥٩.

(٤) شاكر، سعيد محمود: أساسيات في أدب الأطفال، ص ٩٣.

فيبدأ من نقطة معينة، ويتقدم ويتأخر حسب قانون التداعي -الطريقة الحديثة-، كل ذلك متروك لعبقرية الكاتب وتمكنه من أدوات الكتابة " (١).

وتعد مجموعة (بعد مائدة الإفطار في رمضان) -بقصصها العديدة- مثلاً حياً على الطريقة التقليدية التي اتبعها الكاتب في أغلب قصصه لعرض الأحداث ، ففي قصة (سأجتاز الشارع بحذر) (٢) بُنيت أحداثها بشكل منطقي، حيث بدأها بمقدمة بسيطة ذكر فيها أحوال عائلة البطل (عبد الرزاق)، ومعاناة والديه مع الفقر وضيق العيش، حتى كُبر ودخل المدرسة، لكن الطفل عبدالرزاق - كغيره من الأطفال- يملك آمنيات وأحلاماً يتمناها أن تتحقق، لكن أوضاع والده لا تسمح حتى أن يشتري أقل الألعاب سعراً، لكنه وبعد طول انتظار يملك المال من والده، هنا يبلغ التعقيد ذروته، حين يشتري عبد الرزاق السيارة التي كان يحلم بها، ومن شدة فرحته لامتلاكها لم ينتبه لطريق ولإشارة المرور: " ونسي نصائح أمه ومعلمه المتكررة، وتاه جسمه كله عن إشارة المرور الحمراء، وحدث ما لم يكن في الحسبان.. وحملته سيارة الإسعاف مع سيارته التي ما زال يحتضنها بقوة بقيت لديه،... " (٣).

فالأحداث -هنا- متوالية بعيدة عن التركيب والتشابك، مستوحاة من الواقع، تنمو في مرونة؛ حتى تصل إلى الحل المقنع والمرضي للأطفال، وتعالج كثيراً من العادات والسلوك - لدى الأطفال في هذه المرحلة - وحملت مفاهيم تربوية وعلامات تعليمية ، تحث على وجوب احترام الطريق واتباع قواعد المرور؛ حتى نضمن السلامة من كل أذى، ويظهر ذلك في العلامات المباشرة التي تمثلت في نصيح المعلم للطفل عبد الرزاق: " وسرعان ما كانت أصابعه تقلب صفحات الكتاب، وتفتح على الدرس الأخير الذي سمعه من المعلم وحفظه، وها هو ذا يحفظه ثانية؛ ليفهمه برسوخ: (إذا أضاء النور الأحمر أقف وأنتظر مرور السيارات، وعندما يضيء النور الأخضر أستعد لاجتياز الشارع، وإذا ما أضاء اللون الأخضر اجتزت الشارع

(١) زعرب، صبيحة عودة: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي) دار مجدلاوي، الأردن، ط ١،

١٩٩٦م، ص ١٣٥.

(٢) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٦.

بسلام دون أن يصيبي مكرهه - بإذن الله تعالى -).. " (١)، ففي لفظ: (إذا أضاء النور الأحمر.. النور الأصفر.. اللون الأخضر) يقصد منها الكاتب: تعليم الطفل قواعد إشارة المرور؛ فالنور الأحمر يعني المنع، والأصفر الاستعداد، والأخضر المرور.

والأحداث في القصة، تنقسم إلى قسمين؛ فمنها: " حدث بسيط، وحدث مركب، ويقصد بالحدث البسيط: هو الذي يعتمد على حادثة واحدة، وأما الحدث المركب في القصة يقصد به: الحدث الذي يعتمد على أحداث جزئية متداخله، ينشأ عنها عقدتان أو أكثر، وهذا يعني أن الحدث المركب قد يشتمل على حكايتين أو أكثر، يتفرع منهما عقدتان فأكثر" (٢).

فلاحظ أن قصص محمد موفق سليمة سيطر عليها القسم الأول ذو الحدث البسيط ، الذي لا يجد الطفل التكلفة أو الجهد في استيعابه، فقصة (سأجتاز الشارع بحذر) - كما مر بنا- مثال حي على هذا النوع، أما النوع الثاني - الأحداث المركبة - نجده في بعض قصصه، ففي سلسلة (حكايات سعد) (٣) تمثل قصة (الوقت كالسيف) (٤) هذا اللون؛ حيث بدت كأنها قصتان بداخل قصة واحدة، حيث يبدأ بقصة البطل (خالد)، الذي عُرف بالجد والعمل والخلق النبيل، كان - ذات مرة - قد أطال الجلوس على الرائي - يقصد به التلفاز - وقتاً طويلاً، فغلبه النوم؛ مما أدى به إلى تأجيل صلاة العشاء والواجبات المدرسية، بعد أن يأخذ قدرًا بسيطاً من النوم، لكنه يغط في نوم عميق، ولا يستيقظ منه إلا الساعة الثامنة صباحاً، فيذهب مسرعاً إلى المدرسة، دون أن يخرج بالهيئة التي اعتاد عليها: " وعلى عجلة من أمره، ودون أن يغسل وجهه، فتح الباب، وركض مسرعاً نحو المدرسة... فوصل إليها متأخراً وهو منفوش الشعر، محمر العينين، يلهث، والعرق يتصبب منه، ولم يربط شريط حذائه، ولم يصلح أزرار صدرته، ولم يرتب كتبه جيداً ضمن المحفظة التي بدت الكتب فيها طالعة نازلة.. حقا إن

(١) المرجع نفسه، ص ١٤.

(٢) الجزائري، آمال: قصص الأطفال في المملكة، مرجع سابق، ص ٩٥.

(٣) سليمة: محمد موفق: مجموعة حكايات سعد، دار الهدى، الرياض، ط ٤، ١٤٣٧هـ، ٢٠١٦م.

(٤) المرجع السابق، القصة ٣.

منظره يدعو إلى الضحك"^(١). ثم سمح له المعلم بالدخول، وعندما رأى معلمه وزملاؤه هيئته، دار بينهم حديث عن أهمية الوقت، فيتدخل الطالب أنس بسرد قصة توضح أهمية الوقت، فكانت أحداثها تختلف تماماً عن القصة التي استهل الكاتب أحداثها مع البطل خالد، لكنها تحمل نفس المضمون " توجه أنس إلى زملائه، وتابع حديثه: عنوان القصة يا أصدقاء، (أبو عادل واللص)، سأقصها عليكم، لا للمتعة والتسلية، بل للعبرة والفائدة.."^(٢). فقصة أنس تحكي عن حادثة وقعت لأبي عادل، الذي اعتاد على أن يستيقظ في الليل عدة مرات؛ وذلك لأن عنده توأمين من البنات، إذا سكنت الواحدة بكت الأخرى، ومضى شهران على هذه الحال، وفي ليلة بقي بطلنا أبو عادل وحيداً في البيت، فغط في نوم عميق، فاحتال لص ودخل البيت، فسمع أبو عادل صوت اللص، حين داست قدمه على صحن النحاس، ففكر أبو عادل وهو على فراشه في حيلة للإمساك باللص، فقال: " والله لن أتكلم ولن أتحرك... سأسكت حتى أنظر ماذا يصنع؟ ولن أفزع، ولن أشعره باستيقاظي، فإذا بلغ مراده، وأخذ ما يريد من المتاع والمال، وثبت عليه، ضربته مسترداً أملاكه وأموالي."^(٣). لكن أبا عادل يرجع ويغط في النوم، حتى إذا صبحا، لم يجد متاعاً في البيت، فقد انتهز اللص الفرصة، وأخذ يجمع من الأمتعة والأموال، وتمكن من الهروب، فبدأ أبو عادل في إلقاء اللوم والشتم على نفسه، وتنتهي قصة أنس، الذي شكره المعلم، واستفاد منه زملاؤه، وخاصة خالد، الذي " انهمرت من عينيه الدموع؛ تقول للآخرين النصيحة : الوقت كالسيف، إن لم تقطعه قطعك"^(٤).

فلاحظ -مما سبق- أن القصة كأنها قصتان في قصة واحدة، اختلفت الواحدة عن الأخرى، لكنها لم تخرج عن المضمون الأصلي للقصة؛ في تعليم الطفل أهمية الوقت، أما الأحداث فكانت في كِلَيْ القصتين مترابطة ومتجانسة؛ بحيث يبتدئها القاص بمقدمة تمهيدية حتى يصل بالقصة إلى ذروتها، ف " ليس هناك معيار أو شكل معين لبناء الحدث، فالكاتب له

(١) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ٣، ص ٧.

(٢) المرجع السابق، ص ١٤.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٥.

(٤) المرجع نفسه، الصفحة الأخيرة.

مطلق الحرية في اختيار اللحظة التي يبدأ منها، لكن المهم أن تكون البداية الساخنة تقوم بعملية جذب القارئ، وهذا ما يسمى: المقدمة، وفيها **يُهَيِّأُ** ذهن القارئ للمرحلة الآتية^(١).

ففي القصة الأولى - التي تحملها قصة (الوقت كالسيف) - جعل الكاتب سهر خالد على الرائي سبباً في تسلسل الأحداث، وصولاً بها إلى العقدة، وهي تتمثل في تأخير البطل خالد عن صلاة العشاء وعن المدرسة: " وأشرق الشمس، وتسلفت أشعتها من نوافذ الغرفة، حتى وصل الشعاع إلى أجفان خالد، الساعة تقترب من الثامنة، لقد بقي ربع ساعة حتى يقرع الجرس ويدخل الطلاب الحصص الأولى، حينذاك استيقظ خالد متدمراً متأقفاً، كمن لسعته أفعى، لا يعرف ماذا يفعل.. " ^(٢).

وفي القصة الثانية، التي تحكي قصة **أبي** عادل واللص - كما مرت بنا - ابتدأها الكاتب بمقدمة سريعة، اعتمد فيها الكاتب على خاصية تسريع الزمن، رغبة في تسلسل الأحداث؛ حتى يصل بها إلى هدفه وغايته، فتظهر في قوله: " أبو عادل رجل تجاوز مرحلة الشباب، ومن عادته أن يستيقظ في الليلة الواحدة عدداً من المرات، لأن لديه توأمين من البنات، إذا سكنت واحدة بكت الأخرى.. ومضى شهران على هذا الحال.. " ^(٣)، وبعدها يصل القاص بالأحداث إلى العقدة التي تظهر في **عَطِّ** **أبي** عادل في النوم، وترك اللص - كما مر بنا -.

فالملاحظ على قصة (الوقت كالسيف): تراكم الأحداث وتشابكها فيما بينها، وظهور أكثر من عقدة، دون الخروج عن موضوع القصة، والهدف الذي أراده الكاتب في تعليم الطفل إدارة الوقت وما يترتب عليه من حسن التنظيم؛ حيث " تجدر الإشارة إلى أن الهدف من القصة هو الذي يقود الحدث فيها، ويشكل الخاتمة بها " ^(٤) كذلك تظهر العلامة التعليمية التي تتمثل في الاستذكار وحل الواجبات، وتأتي العلامة التربوية وهي النوم المبكر من أجل الاستيقاظ مبكراً لغد مشرق وسعيد.

(١) طه، وادي: دراسات في النقد والرواية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢ و ص ٢٨.

(٢) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ٣، ص ٦.

(٣) المرجع السابق، ص ١٢.

(٤) عطا، إبراهيم محمد: عوامل التشويق في القصة القصيرة لطفل المدرسة الابتدائية، القاهرة، ط١، ١٩٩٤، ص ٧٧.

ويشترط الكيلايني: عدم جمود الحدث، وعدم ثباته في القصة؛ ليتمكن من إغراء الطفل، وكذلك عدم تفرعه بطريقة تفقد الصغير مقدرته على ملاحقة تناميه وتطوره داخل جو القصة، " فالحدث جزئيات يضمها نسيج واحد، أو إطار متماسك، يوحى بالصدق والاقتناع والمتابعة، ومن ثم لا يمكن أن يكون الحدث بناء جامدا ثابتا، ولكن لا بد وأن يتسم بالحركة والتفاعل، مع ما قد ينتج عن ذلك التفاعل من حرارة أو ألوان أو تغيرات مفهومة ومنطقية، وإذا كان الأمر كذلك، فإن التأثير لا يقع في مجال العقل وحده، ولكنه يقفز إلى الوجدان والنفس، ويصبح الطفل في حالة نفسية خاصة تثري كيانه كله بدنيا وروحيا... ولا يشترط أن تكون الأحداث الجذابة مرتبطة بالإغراب والخروج الصارخ على الواقعي أو المؤلف أو المشهور، وبالذات في مجالات البشاعة والرعب، وبهذا لا تتناقض مع هدفنا الأكيد في إمتاع الطفل بالخيال الخصب الخلاق، وتنمية ذلك الخيال وإثرائه"^(١).

ف نجد قصة (صداقة عابرة)^(٢)، تحمل حدثاً واحداً، دار بين الهر والجرذ، وذلك حين وقع الهر في شباك الصيادين، فراه الجرذ في هذا الوضع المبكي، وقال: (هذا هو اليوم الأسود الذي كنت أنتظره أيها الهر، وسأمر اليوم أمامك،.... دون أن تستطيع الاقتراب مني أو الانقضاض علي...)^(٣) " ولكن هذا الفرح لم يدم للجرذ ، " وما إن التفت الجرذ يبغى البحث عن طعامه حتى رأى نفسه بين عدوين متربصين، متحينين فرصة للإيقاع به؛ فهناك بوم على الشجرة، وهناك ابن عرس على الأرض.... وكلاهما يريد أكله "^(٤) ففكر الجرذ في حيلة ينجو منها، فما لبث حتى طلب الصلح من الهر، وعرض عليه مساعدته، وفك حباله، ولكن بشرط أن يخوف البوم وابن عرس، وافق الهر على طلبه، وقام بتخويف أعدائه، واقترب الجرذ وقطع الحبال، لكن أبقى واحداً احتراساً من الهر " قال الجرذ: أنا وافٍ بما وعدتك، لكني لا أزال محتراً منك؛ لأننا اضطررنا إلى الصداقة، وفي طبعنا العداوة، ولا يزال في نفسي خوف

(١) الكيلايني، نجيب: أدب الأطفال في ضوء الإسلام، ص ٥٩ و ص ٦٠.

(٢) سليمة، محمد موفق: حكايات سعد، مرجع سابق، القصة ٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٥.

(٤) المرجع نفسه، ص ٧.

منك وحذر، وأنا قاطع حبالك كلها إلا عقدة كما وعدتك، أجعلك فيها رهيناً عندي، ولا أقطعها إلا في الساعة التي أرى فيها الصياد.."^(١)، وبعدها جاء الصياد " وأجهد الجرذ نفسه في القرص والقطع، حتى إذا فرغ وثب الهر إلى أصل الشجرة على حيرة من الصياد، ودخل الجرذ وكره وهو آمن مطمئن "^(٢). فالحدث في القصة هو حدث واحد، ابتعد فيه القاص عن التعقيد وتركيب الأحداث، فجاء بسيطاً في البداية، ثم تسلسل بشكل متناسق حتى وصل إلى النهاية، وأيضاً هو من النوع المركب، ويتسم بالحركة والتفاعل، يتمثل في تبادل الحوار بين الشخصيات، كذلك تعدد الأحداث الجزئية؛ مما نشأت فيه أكثر من عقدة ظهرت في وقوع الهر في شباك الصياد، كذلك ظهور البوم وابن عرس في وسط الأحداث، وأيضاً ظهور الصياد الذي قاد بالأحداث إلى نهايتها، مما عملت على جذب المتلقي وتفاعله مع الأحداث.

فلاحظ في قصص **أبي البراعم** - الموجه للمرحلة المتأخرة - : فاعلية الحركة في الأحداث، من خلال شيوع الأفعال، وتبادل الحوار بين شخصو القصة، وتصاعد الحدث فيها. وبذلك تتضح أهمية الحدث في البناء الفني للقصة، ويتجلى دوره الهام في سبك تماسكها وإعطائها صبغة الحياة والخلود.

٤ - الزمن:

تتعدد العناصر الأدبية التي تحكم بناء قصص الأطفال ، مع العلم أن " عناصر قصة الطفل لا تخرج عن مثيلاتها في القصة كعمل أدبي، مع مراعاة ما يناسب الطفل عند تطبيق القواعد "^(٣)، ومن هذه العناصر يظهر ما يسمى بالزمن، الذي يمثل " عنصراً من العناصر الأساسية، التي يقوم عليها فن القص، فإذا كان الأدب يعتبر فناً زمنياً - إذا صنفنا الفنون إلى زمانية ومكانية -، فإن القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن "^(٤).

وتظهر أهميته بالنسبة للعناصر الأخرى فيه أنه ليس للزمن وجود مستقل نستطيع أن

(١) المرجع نفسه، ص ١١.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣.

(٣) حلاوة، محمد السيد: الأدب القصصي للطفل، مرجع سابق، ص ٣٧.

(٤) قاسم، سيزا: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط ١، ١٩٨٤، ص ٢٦.

نستخرجه من النص، مثل الشخصية، أو الأشياء التي تشغل المكان، أو مظاهر الطبيعة ، فالزمن يتخلل الرواية كلها، ولا نستطيع أن ندرسه دراسة تجزئية، فهو الهيكل الذي تشيد فوقه الرواية، ومن هنا تأتي أهميته عنصراً بنائياً؛ حيث إنه يؤثر في العناصر الأخرى، وينعكس عليها^(١).

كذلك " من المتعذر أن نعثر على سرد **خالٍ** من الزمن، وإذا جاز لنا -افتراضاً- أن نفكر في زمن خال من السرد، فمن الممكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن " ^(٢).

ومن أهمية الزمن نرى جان بويون يدعو " إلى ضرورة خاصية الزمن في دراسة العمل الروائي، بل إنه ذهب إلى حد أن جعل فهم أي عمل أدبي متوقفاً على فهم وجوده في الزمن " ^(٣).

ويميز القصة -عموماً- زمانان؛ هما: زمن القصة، وزمن السرد، فزمن القصة بالضرورة للتتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يتقيد السرد لهذا التتابع المنطقي^(٤)؛ لأن الراوي يتصرف فيه كما يشاء، فتحدث مفارقة زمن السرد مع زمن القصة؛ لأن زمن السرد لا يترتب ترتيباً خطياً منطقياً من طرف الراوي، الذي قد يبدأ من نهاية القصة، أو من وسطها أثناء السرد؛ ليولد بذلك مفارقات زمنية كثيرة نذكر منه: " إمكانية استباق الأحداث في السرد؛ بحيث يتعرض القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطبيعي في زمن القصة، وهكذا فإن المفارقة إما أن تكون استرجاعاً لأحداث ماضية (RETROSPECTION)، أو تكون استباقاً لأحداث لاحقة (ANTICIPATION) " ^(٥).

(١) انظر / المرجع نفسه، ص ٢٧.

(٢) بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي، ص ١١٧.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠٩.

(٤) انظر: الحميداني، حميد: بنية النص السردية، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر، ط ٣، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠م، ص ٧٤.

(٥) القصراوي، مها حسن: الزمن الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٤م، ص ١٩٢.

وفي قصص الأطفال " تتنوع البيئية الزمانية والمكانية، فقد تكون في الماضي، أو الحاضر، أو المستقبل، وقد تجتمع في زمنين: الماضي أو الحاضر و المستقبل ، وقد يكون الزمن فصلاً من فصول السنة، وكأن تحدث القصة في الربيع أو الخريف، أو الصيف أو الشتاء، أو فصلين معاً، أو الفصول الأربعة مجتمعة، وقد تكون الأحداث في الصباح فقط، أو المساء، أو الفجر، أو وقت الظهيرة" (١).

ف نجد قصة (ثلاث فراشات ونحلة) - قد تم ذكر أحداثها في صفحات سابقة - يتضح لدينا عنصر الزمن، وذلك في تصريح القاص للفصول التي مرت بها أحداث القصة: " وجاء الشتاء قاسياً لا يحسن حمدان فيه ولا قبله صنماً، يداه لا تسعفانه في حراثة أو بذر؛ من كثرة ما أحاط به خيوط المكر.. ثم أقبل الربيع مقفراً على بستان حمدان... وتوالت الأيام وجاء موسم الحصاد" (٢). فالكاتب استخدم تقنية من تقنيات الزمن؛ تسمى: الخلاصة، أو الجمل؛ وهي: أن يسرد القاص " في بضع فقرات أو بضع صفحات عدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال" (٣). فالقصة اختصرت عدة شهور وأيام مضت على أحداثها؛ لأنه يستحيل أن يحيط بكل تفاصيل القصة، وخاصة التي تشغل فترة زمنية طويلة، فالكاتب في القصة أراد أن يصف حولاً كاملاً مر على أرض كل من الأخوين (حمدان - سلمان)، حتى يصل بالملتقي إلى نهاية كل من امتلاً قلبه بالحقد والكراهية؛ كما ظهر ذلك على شخصية حمدان، وكانت عاقبته: " ونزلت الأمطار تبلل أرضاً مزروعة بالحقد والكراهية، فأنبتت أعشاباً وأشواكاً لا تسمن ولا تغني من جوع" (٤)، ففي استخدام الكاتب لتقنية الخلاصة التي تعتمد على " تلخيصات لأحداث ووقائع جرت دون ذكر التفاصيل، فتأتي في شكل وقائع أو إشارات" (٥)؛ استطاع أن يصل بالطفل إلى نهاية القصة، مع الحرص على إيضاح الفكرة في وجوب العطاء ونبد الحقد والكراهية.

(١) الشيخ، محمد عبد الرؤف: أدب الأطفال وبناء الشخصية، مرجع سابق، ص ١١٧.

(٢) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة، ص ٨.

(٣) المرجع السابق، ص ٨.

(٤) جبرار جنيث: خطاب الحكاية، ص ١٠٩.

(٥) القصراوي، مها حسن: الزمن في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ٢٢٤.

وفي قصة (اعقلها وتوكل) ^(١) ظهر الزمن فيها بشكل أكثر فاعلية؛ حيث يبدأ فيها السارد بوصف الزمن على مهل، فبطل القصة (معتز) قرر هذا العام أن يأتي: " بنجاح لا يسبقه نجاح، وبنتيجة لا يرضاها إلا ذو همة عالية واجتهاد جيد، ولكن دون أن يرهق صاحبنا نفسه، أو يحملها عناء الدراسة: " ، فاختار معتز الدعاء، فقال في نفسه: " أليس الله يحب الطائعين المتقين ؟ ويقول في كتابه الكريم: ﴿ادعوني استجب لكم﴾... لن أترك ركعة واحدة مما كتبت علي منذ الآن، وإلى أن أنتهي من الامتحان !! ولن أهمل التضرع إليك صباحًا ومساءً.. " ^(٢).

ثم أخذ الكاتب يحدد الزمن بشكل دقيق؛ حتى يكسب القارئ في رحلة تشويقية في متابعة الأحداث، ففي قوله: " واقترب موعد الامتحانات، ولم يبق إلا ثلاثة أيام، وبطل حكايتنا يعتز أمام رفقاته أنه سيبهرهم بمفاجأته هذا العام " ^(٣)، فجملة: (موعد الامتحانات - ثلاثة أيام) لها وقع على استثارة مشاعر الطفل، وشد انتباهه، وترقب أحداث القصة بشغف، وأكثر من هذا نجد الزمن أكثر فاعلية في قول السارد: " وجاء اليوم الموعود.. يوم كلمة الفصل في علاقة معتز بربه، وأدعيته وأذكاره... ودخل الجميع قاعات الامتحان، وقد بدأ كل منهم ما قدمه من الدراسة، ثم جلس على مقعده المخصص له " ^(٤)، وبعد أن استطاع الكاتب جذب المتلقي من خلال برهنة الزمن، أخذ يستطرد في وصف الأحداث للمتلقي، وما عاناه البطل معتز في حل الأسئلة ، ويمكن تسميتها: الاستراحة، أو الوقفة، التي فيها " يتعطل السرد القصصي في بعض المواضع وتعلق الحكاية، ويفسح المجال للوصف أو التأمل والتعليق، وتؤدي في الأخير إلى إبطاء السرد " ^(٥)، فجاء في القصة: " ووزعت الأوراق وعليها الأسئلة وفراغات الأجوبة، وقبل أن ينظر معتز في كلماتها، بدأ يكتب في أعلاها: بسم الله الرحمن الرحيم، رب يسر لي أمري.. ثم بدأ النظر في الأسئلة.. ويا لهول الكارثة ! صعبت عليه قراءتها، وتوقفت يده عن كتابة حرف واحد، بل وسقط القلم من بين أصابعه.. ونظر إلى السماء بصعوبة،

(١) سليمة، محمد موفق، بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٦.

(٣) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٥ ص ١٠.

(٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥) محمود القاضي ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار الفارابي، لبنان، ط ١، ٢٠١٠، ص ٤٧٨.

وابتسم ابتسامة واحدة، أحلى منها البكاء... ولم يساعده أحد حتى في كتابة اسمه.. وخرج من القاعدة لا يعتز بشيء، وحصد بيده ما زرعه"^(١). وبهذا يرسم الكاتب نهاية القصة، التي اتضح فيها عنصر الزمن وتقنياته، ولم يكن هذا الوصف عبثياً؛ بل كان يخدم الأحداث ويخدم السرد القصصي؛ لأن ذلك الوصف أطلعنا على حال الشخصية، وكذلك إفادة القارئ بالأجواء التي مرت فيها الأحداث، وساعد على رسم نهاية القصة.

فتحديد الزمن في قصة الطفل يعد ركناً من أركانها، ومن الخطأ الحكم على الطفل بعدم استيعابه للزمن، وفي ذلك يقول نجيب الكيلاني عن الزمن: " ضرورة فنية ونفسية...، ونوع من استكمال الصورة العامة أو الخلفية، وبدون ذلك قد يحدث نوع من التشتت والغموض، لكن الأمر بالنسبة للطفل وقصصه قد يختلف لحد ما، فالطفل في سنينه الأولى قد لا يكون لديه تفهم كامل واضح للزمان، وإن كان إدراكه للمكان قد يكون أوضح من الزمان؛ ولهذا نرى رواة قصص الأطفال يقولون: (كان يا ما كان، في سالف العصر والأوان...) وهو تعبير يعني الماضي، دون تحديد دقيق لهوية ذلك الماضي، لكن الطفل يستطيع أن يميز الليل والنهار، ثم يتدرج ويعرف أمس وغدا، ويظل يصعد سلم التدرج؛ حتى يلم بأيام الأسبوع، وتبقى العصور السحيقة أمراً بالغ الصعوبة، وخاصة إذا كانت القصة مشتملة على تمييز تلك العصور بسمات خاصة، وطبائع مغايرة، وقيم مختلفة كثيراً عن قيمنا المعاصرة"^(٢).

تنبثق أحداث قصة (الوقت كالسيف) - التي تم ذكر تفاصيلها من قبل في دراسة الأحداث - من الزمن الذي حدده القاص، فقد كان مذكوراً في مستهلها: " دقت الساعة مشيرة إلى الثانية عشرة مساءً"^(٣)، فالزمن هنا هو علامة على بداية أحداث القصة، كذلك اختيار القاص للفعل الماضي (دقت) لها وقع على مسامع الطفل، فكأنها إشارة على انتهاء وقت العمل والواجبات، وكذلك وقت التسلية وغيرها من الأمور التي يجب أن يقوم بها المرء في يومه، والآن يبدأ وقت النوم الذي وجوده ضروري من ضروريات الحياة، وللحفاظ على الصحة

(١) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٥، ص ١١.

(٢) الكيلاني، نجيب: أدب الاطفال في ضوء الإسلام، مرجع سابق، ص ٦٨-٦٩.

(٣) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ٣، ص ٣.

والنشاط، وكذلك **تحديد** الزمن بهذا الشكل في بداية القصة يتيح للمتلقي فهم الخطأ الذي وقع فيه البطل (خالد)، ففي تكملة النص جاء فيه: " وظهرت صورة المذيع على شاشة الرائي تقول للسادة المشاهدين: سيداتي، سادتي تصبحون على خير، أودعكم وإلى اللقاء غدا في الساعة الثالثة مع برنامج حافل. وقام خالد إلى الرائي، ومد يده إلى **أحد** أزواره، فأطفأ النور، ويبدو أن الرائي قد تعب، وبجاجة إلى النوم، وكأنه يقول للطفل: إن الرائي وسيلة جيدة من وسائل الإعلام، والطفل يهمله من المشاهدة بعض البرامج التي تناسبه، لا أن يراها من الألف إلى الياء، فخذ أيها الطفل ما يناسبك " ^(١)، وكان عاقبة مشاهدة الرائي - للبطل خالد - وقتا طويلا أن " وجد خالد أن سلطان النوم غلبه، فقال في نفسه: إن علي واجبات بيتيه عديدة لم أكتبها، ولم **أؤد** صلاة العشاء، وأحس بوهن، لا أستطيع معه أن أقوم بهذه الواجبات، لكن طمأن نفسه بقوله: (سأصلي العشاء بعد أن أنام شيئا أو بعض الشيء من الوقت).. **أوى** خالد إلى سريره، ونام نوما عميقا، وكأنه تناول منوما، مضى وقت الصلاة، صلاة العشاء.. وأذن الفجر، وخالد نائم، لم يتقلب.. " ^(٢).

وتظهر في النص العلامات والمرامي التعليمية والتربوية - التي لا تكاد تخلو منها قصة من قصص الكاتب -؛ وذلك في حديث الكاتب عن تحديد متابعة برامج الرائي للأطفال التي تناسب عمرهم وميولهم؛ فالكاتب لم يمانع من مشاهدة أو متابعة التلفاز، بل حرص عليه، ففي وصفه: (إن الرائي وسيلة جيدة من وسائل الاعلام..) ظهر مواكبة القاص لتغيرات العصر، وتلبية احتياجات المتلقي بما يتناسب مع ذوقه ومستواه، لكن بشرط: أن لا يؤثر ذلك على الواجبات الدينية والمدرسية لدى الطفل.

وفي مقطع آخر من القصة ظهر الزمن بشكل أكثر وضوحاً وأكثر فاعلية: " وأشرق الشمس، وتسلفت أشعتها من نوافذ الغرفة، حتى وصل الشعاع إلى أجفان خالد. الساعة تقرب من الثامنة.. لقد بقي ربع ساعة حتى يقرع الجرس، ويدخل الطلاب الحصة

(١) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٢) المرجع نفسه، ص ٤.

الأولى...^(١)، ففي لفظ (أشرقت الشمس - الساعة الثامنة - بقي ربع ساعة - الحصة الأولى) ألفاظ ساعدت على تسلسل الأحداث، كذلك شد انتباه المتلقي لمتابعة الأحداث، وأيضاً تعظيم الخطأ الذي وقع فيه بطل القصة، وخاصة في تدمره عند استيقاظه من نومه.

فتحديد الزمن في القصة أتاح للكاتب رسم بداية الأحداث وتتابعها، وأيضاً إيضاح بعض ملامح الشخصية، وكذلك سمح للقاص بإدخال العلامات التعليمية الموجهة للمتلقى في مقتطفات القصة؛ دون أن يكون هناك إخلال على عناصرها.

فلا شك أن تحديد الوقت الزمني داخل القصة يجعلها أكثر واقعية وصدقا لدى المتلقى، فهو كما يراه عبد الفتاح أبو معال أن " زمان القصة ومكانها يؤثران في الأحداث، وفي الشخصيات، وفي الموضوع؛ لأن الأحداث مرتبطة بالظروف والعادات، والمبادئ الخاصة بالزمان والمكان اللذين وقعت فيهما، والارتباط يعتبر ضرورياً لحوية القصة، والقصة التي يرد فيها زمان معين أو مكان محدد يجب أن تكون صادقة وحقيقية"^(٢).

وهذا ما نراه في قصة (ثياب العيد الجديدة)^(٣)، والتي اختار لها القاص شهر رمضان بالتحديد؛ حتى تدور فيه القصة، وهذا الاختيار الدقيق للزمن كان له الأثر في ملائمة الموضوع، وتعاقب الأحداث ووضوح الشخصيات؛ فبطلت القصة هي (أم محمد) - كما ذكرنا ذلك سالفاً في دراسة الشخصية -؛ حيث " كانت تجتهد في مهنة الخياطة متعة لها، ومورد رزق تساعد به زوجها الذي يعمل معلماً في مدرسة الحي، وهي فخورة بعملها ومد يد العون له، بل وتشعر أن هذا مما يخفف عنه أعباء الحياة؛ فصببانه الثلاثة وابنتاه لو أرادوا البقاء على راتب والدهم، لما شبعوا إلا من الخبز وأطباق الطعام الخالية من اللحم والسمن.."^(٤)، فبعد حديث القاص عن الشخصيات في بداية القصة، حدد بشكل صريح الزمن الذي تبدأ منه الأحداث: " ومن عادة النساء أن يتوافدن على بيوت الخياطات من أول شهر رمضان... فأكثرهن قد توافدن على

(١) المرجع نفسه، ص ٦.

(٢) أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال، ص ١٣٣.

(٣) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٥.

(٤) المرجع السابق، ص ٧.

بيت أم محمد؛ لشهرتها بين الخياطات بحسن خياطتها وإتقانها لعملها " فالزمن وجد فيه الكاتب منطلقاً لتوافق عناصر القصة؛ فالموضوع - ثياب العيد الجديدة - كان أقرب ملائم له هو شهر رمضان؛ فمن المعروف أن يعقب شهر رمضان مباشرة العيد، كذلك اعتاد الأطفال أن يتم استقبال العيد بثياب جديدة، وهذا الاستقبال يتطلب إنجازاً واستعداداً في وقت مبكر يسبق أيام العيد، وبهذا يصبح شهر رمضان هو الزمن الملائم لموضوع القصة.

وأيضاً استطاع الكاتب أن يبني في شهر رمضان أحداثاً تتسلسل؛ حتى تصل إلى النهاية، فـ " في رمضان يجلس أبو محمد وأولاده على غير عادتهم بالقرب من الخياطة الماهرة في كل أمسية؛ ليتفرغوا معها في تدبير أمور الثياب الطويلة " حتى " استطاعت أم محمد أن تكون عند صدق مواعيدها، ولم يخب ظنها في نفسها؛ إذ أنجزت -والحمد لله - كل ما طلب منها في آخر اليوم السابع والعشرين؛ وذلك بعون الله، ثم بمساعدة زوجها وأولادها.. " (١)، فترى الزمن أكثر دقة في قول الكاتب: (اليوم السابع والعشرين) فمنذ مستهل القصة كان يكتفي الكاتب بذكر لفظ رمضان؛ دلالة على زمن القصة، لكن في لفظ: (اليوم السابع والعشرين) علامة على تحول مسار الأحداث، فقد كانت أم محمد وعائلتها ينفعان الغير للاستعداد للعيد، إلى أن جاء اليوم السابع والعشرين و" خرج آخر ثوب من بيت أم محمد، وتنفست الخياطة وأولادها رائحة الراحة والاطمئنان، وامتألت جيوب الجميع وحصلاتهم بوافر العطاء، فحمدوا الله شاكرين، ولعل أبا محمد لم يكتف بالشكر أو بالبتسامه الراحة، فهو أب خمسة من الصغار، وله زوجة بذلت طاقتها وزيادة؛ لإسعاد الآخرين، فلم لا يسعدها ويسعدهم ويسعد نفسه وأيام العيد قد اقتربت ؟ وأضمر في نفسه أمراً أسره إلى زوجته بعد انتهاء الإفطار: (سننزل بأم الأولاد إلى السوق هذا المساء، فالمحلات تحب أن ترانا أيضاً) ولم يعد البيت يتسع لفرحة الصغار.. وفي السوق ومن عدة محلات، حمل كل صبي.. قميصين، وخذاء وبنطالا ذا حزام... أما البنتان فقد اختارت كل منهما قطعة قماش مطرزة ذات ألوان جميلة، وعقد يبرق ويلمع.. " (٢).

(١) المرجع نفسه، ص ٩.

(٢) القصة ٥: مجموعة بعد مائدة الإفطار، ص ١١.

فاليوم السابع والعشرين في القصة ظهر ليكون مقابل وجزاء تعب أم محمد وعائلتها، فبعد اليوم السابع والعشرين لم يبق إلا ثلاثة أيام على العيد؛ فجاء في القصة: " وبعد ثلاثة أيام كل شيء على ما يرام: الثياب الثلاثة قد انتهت ، والجلايب قد علقت في الخزانة لتفاخر العيد بحلاوتها"^(١)، التي يقصد بها الكاتب تجهيزات العائلة للعيد، وهذه علامة على حسن وصدق استخدام القاص للزمن في القصة.

ثم يرسم الكاتب نهاية الزمن؛ وهي النهاية التي يتربها المتلقي منذ بداية الأحداث " وجاءت الساعة المنتظرة أخيراً، وهناً الأب زوجته وأولاده، وأفطر الجميع بعد صلاة الفجر على قطع التمر والحلوى، ثم استحموا وانطلقوا إلى المصلى؛ لأداء صلاة العيد بأجسام طاهرة ونفوس فرحة، وثياب جميلة... وما أروع الاقتداء بسنة الرسول ﷺ!! حيث يخرج الجميع إلى الصلاة ويأخذون أحلى زينة لهم.. فالعيد فرحة، والصلاة فيه عبادة، والمصلى مكان يلتقي فيه المؤمن بربه، وأخوته وجيرانه وأصدقائه وأهله، فلم لا يأخذ زينة مشرقة باسمه على كل أرض يريد أن يقف عليها بين يدي -الله تعالى- !!؟"^(٢)، فبعد مرور زمن الأحداث في شهر رمضان يضع القاص نهاية الزمن؛ لتكون في يوم العيد؛ ذلك الزمن الذي أظهر فيه الكاتب النهاية السعيدة التي أحلت بالعائلة مقابل عملها، وما بدر منها في شهر رمضان، أيضاً في النص السابق يظهر حرص القاص -كعادته- على توظيف العلامات الدينية والتعليمية التي يحتاجها الطفل ، بأسلوب شيق وممتع، ففي قوله: (وأفطر الجميع بعد صلاة الفجر على قطع التمر والحلوى)، ففي تناول التمر قبل الذهاب لصلاة العيد اقتداء بالنبي ﷺ، واتباع سنته، فعن أنس رضي الله عنه قال: (كان رسول الله ﷺ لا يغدو يوم الفطر حتى يأكل تمرات، ويأكلهن وتراً)^(٣)، وكذلك في الاستحمام قبل الذهاب للمسجد ولبس الجديد، فكلها سنن وآداب ثبتت عن النبي وعن السلف الصالح، وغيرها من القيم الدينية التي دعم بها الكاتب قصصه؛ حتى تكون أقرب لقلوب الأطفال وأذهانهم، ويتمثلون بها في واقع حياتهم، وبهذا يكون الزمن خدم موضوع

(١) المرجع السابق، ص ١٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٣.

(٣) أخرجه البخاري في صحيحه . كتاب الجمعة . أبواب العيدين . باب الأكل يوم الفطر قبل الخروج . حديث: ٩٢٤ .

القصة وسير الأحداث ووضوح الشخصيات، مع توظيف العلامات بشكل لافت وبأسلوب شيق وممتع.

ونلاحظ على قصص **أبي البراعم**: الابتعاد عن التداخلات الزمنية؛ وخاصة في الاستباقات والاسترجاعات؛ ذلك لأنه يشترط في قصص الأطفال " أن تكون القصة بسيطة أقرب ما تكون إلى القصة الطبيعية، وتبتعد عن التداخلات الزمنية، بل وتقلل من الإستباقات والاسترجاعات؛ لأنهما يفترضان وعياً زمنياً واضحاً، وكثرتهما وتشابكهما يؤديان إلى تشويش القارئ، فكيف إذا كان القارئ طفلاً؟ " (١).

فالاسترجاعات تكاد تكون معدومة في قصص الكاتب؛ لأنه اعتمد على الطريقة التقليدية في عرض الاحداث التي تتطلب المحافظة على زمن الحدث، فتبدأ القصة من أول حدث، ثم يتطور وينمو حتى يصل إلى النهاية، كذلك الاستباقات أو ما تسمى الاستشرافات التي يقصد بها " تقنية زمنية تخبر -صراحة أو ضمناً- عن أحداث سيشهدها السرد الروائي في وقت لاحق" (٢)، فلم تظهر في قصصه إلا في موضع واحد من قصة (صديق السوء) (٣)، التي تدور أحداثها حول الأخوة الثلاثة الذين فقدوا والدهم، وترك لهم ثروته، وكان لهم أجير يعمل معهم يدعى (غضبان)، فأظهر لهم المحبة والشفقة؛ حتى وثقوا به، لكنه أخفى عنهم الطمع والجشع الذي كان يملأ قلبه، ثم دارت الأحداث حتى استطاع أن يحتال على اثنين من الأخوة، فتعلموا منه العادات السيئة؛ من: التدخين وشرب الخمر، وبقي الأخ الأصغر الذي كان قد " ابتعد عن مصيرهما، فلم يصبه ما أصابهما.. ولم يضعف جسمه ولم ينفق ماله.." (٤)، وبعد هذا تأتي النهاية حين عرف أخواه الخطأ الذي ارتكبه في حق نفسيهما، فعزما على التوبة وصرف المال في أوجه الخير، وعاش الجميع في حياة سعيدة.

فتظهر الاستشرافات - في القصة - في حديث غضبان مع نفسه؛ حيث كان يفكر في

(١) مقدادي، موفق رياض: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٥٠.

(٢) جاسم، فاطمة عيسى: غائب طعمة فرمان روائيا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٤، ص ١٣٩.

(٣) القصة ٢: مجموعة حكايات سعد.

(٤) المرجع السابق، ص ١٠.

المستقبل " أضر غضبان في نفسه شرا، وسولت له نفسه أمرا، وقال في نفسه: سأسعى أن أصادقهم، وأظهر عنايتي بهم؛ لأشاركهم في صرف المال الكثير"^(١)، ففي هذا الحديث تنبؤ لمصير علاقة غضبان مع الأخوة الثلاثة، وما ينوي به، فاستخدام الكاتب للاستشراق -هنا- علامة على إظهار دناءة شخصية غضبان منذ بداية الأحداث، وحتى يكون الطفل على وعي بهذه الشخصية **بالذات**، وبأفعالها، وبهذا يكون الاستشراق في هذه القصة خدم سير الأحداث والشخصيات بما يتلاءم مع قدرات المتلقي.

وبهذا يظهر لنا -جليا- حُسن استخدام الزمن وتقنياته في قصص محمد موفق سليمة، بشكل يلائم الطفل وإدراكه، ويعطيه انطبعا بصدق القصة وواقعتها، مما يعينه على تقبل الأحداث والشخصيات وباقي عناصر القصة.

٥- المكان:

يعتبر المكان في القصة شئياً أساسياً ومحورياً فيها، ف " هو بمثابة عمود فقري للنص، وبدونه تسقط العناصر والوظائف في الفراغ، وتتلاشى من تلقائها وجوبا، من هنا فقط تنجم مركزية وأهمية المكان في النص "^(٢).

ففي الغالب تبتدئ القصص بتحديد المكان وأبعاده؛ وذلك لأنه " يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعتها، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين؛ لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى"^(٣).

ويتأسس المكان في الأعمال الأدبية على اللغة، فهو " مكون لغوي تخييلي، تصنعه اللغة

(١) المرجع نفسه، ص ٣.

(٢) العوفي، نجيب: مقارنة الواقع في القصة القصيرة **المغربية** (من التأسيس إلى التجنيس)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٤٩.

(٣) الحمداي، حميد: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط ١، ١٩٩١، ص ٩٥.

الأدبية من ألفاظ، لا من موجودات وصور"^(١).

ومما زاد المكان أهمية هو علاقته الوثيقة بالإنسان، فالإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد، لا حياة ولا روح فيها، وكذلك فإن الإنسان بمشاعره، وعواطفه، ومزاجه يأخذ من الطبعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره، وعواطفه، ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذي يختار من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية، ويساعده على أن ينقل ما يريد قوله. ومن هنا يصبح المكان في الرواية ليس مظهراً تزويقياً، ولكنه جزء أساسي من هندسة الرواية ومعماريتها؛ بمعنى أن: جماليته تتفق وتتناسق، وتتماشى مع جماليات الرواية الكلية^(٢).

وقصص الأطفال كنوع أدبي يجب أن تراعي المكان وخصوصيته، باعتباره " أمراً حيويًا وجوهريًا، فحوادث القصة ووقائعها حدثت في زمان معين ومكان خاص، وهذا يفرض عليها أن تراعي خصائص كل منهما؛ من حيث البيئة المكانية وما فيها، وعادات الناس وتقاليدهم وأساليبهم في التعامل، وما إلى ذلك.."^(٣).

والمكان يحتل في قصص الأطفال أهمية كبيرة، ويشكل جزءاً أساسياً في بنيتها، فهو عنصر فعال في جذب المتلقي الصغير إلى أعمال السرد، وهو كذلك الإطار الذي تنطلق منه الأحداث، وتسير فيه الشخصيات، وتعرض من خلاله عواطفها وهواجسها. وتفاوت درجة حضور المكان في قصص الأطفال، فمنها ما يكثر ومنها ما يقل ومنها ما يمتنع، فيكون تصنيفها على النحو التالي^(٤):

(١) كاصد، سليمان: عالم النص (دراسة البنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي، الأردن، (د. ط)، ٢٠٠٣،

ص ١٢٧.

(٢) النابلسي، شاعر: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٩٧،

ص ٦١.

(٣) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، ص ٨٣.

(٤) مقدادي، موفق رياض: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، ص ١٤٧.

- الأماكن التي يشكل حضورها ظاهرة ملفتة للانتباه، منها الطبيعة، وخصوصاً الغابة، والحديقة، والنهر، والبحر، والمدرسة وأماكن اللعب، ويعود ذلك لطبيعة العلاقة بين الطفل وهذه الأماكن، فالغابة والحديقة تشكل فضاء للانطلاق، والاستمتاع بجمال الطبيعة وهذا مطلب للأطفال، فهم يتعلقون بالطبيعة كأشجارها وعصافيرها وحيواناتها....

- الأماكن التي لا يشكل حضورها ظاهرة، فحضور هذه الأماكن يأتي ضمن الفضاء العام للقصة، وليس المقصود: كالشارع والحارة، والمطبخ وغرفة الصالة.

- الأماكن التي تغيب عن قصص الأطفال، مثل: الملاهي والنوادي الليلية، والبارات - التي لها حضور واضح في قصص وروايات الكبار - حيث أحجم الكتاب عن إيراد هذه الأماكن في قصص الأطفال وأدبهم.

فنى أن الكاتب (أبا البراعم) اهتم -غالباً- بالصف الأول في حضور المكان في قصصه، ففي قصة (مصرع المغرور)^(١)، دارت مشاهدتها في (مكان كثير الشجر وافر المرعى، فيه كثير من الحيوانات بشتى أنواعها، ومنها فيل ضخمة الجثة، وكان بينه وبين القبرة مودة متينة وصدقة قديمة..)^(٢) فنلاحظ الإطار المكاني في القصة قصد به الكاتب (الغابة)، لكن القاص أخرجها بطريقة مشوقة وأكثر جمالاً؛ فوصف المكان في النص أضاف إلى القصة عنصر التشويق - من قبل المتلقي -؛ من خلال رسم بعض أجزائه، كذلك ملائمته لشخصيات القصة وأحداثها، التي دارت بين (الفيل والقبرة)؛ والقبرة كما وصفها القاص في قصته " القبرة يا أعزائي، نوع من الحمام الجميل، وهو مثال الطائر الوديع اللطيف.. لا يؤذي أحداً. إذا نظرت إليه شعرت بالطمأنينة والرضا... "^(٣)، فالقصة هنا من قصص الحيوان، فيكون المكان الأنسب هو ما وصفه القاص في قصته.

ومن الأماكن الأكثر حضوراً في قصص الأطفال ونراها في قصص (أبي البراعم)، ذلك

(١) سليمة، محمد موفق: حكايات سعد، مرجع سابق، القصة ٦.

(٢) المرجع السابق، ص ٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ٣.

المكان الذي كان حاضراً في قصة (اعقلها وتوكل)^(١) - والتي تم دراستها في الصفحات السابقة - فقد دارت أحداثها في حنايا المدرسة، فجاء في القصة: " دخل المدرسة وعيناه لا تحبان رؤية الكتب في أيدي الطلاب... ودخل الجميع قاعات الأمتحان... ثم جلس على مقعده المخصص له... وخرج من القاعة لا يعترز بشيء.."^(٢)، فالنص السابق ورد فيه لفظ المكان صريحاً؛ وذلك في لفظ (المدرسة)، وأيضاً صور لبعض أجزاء المكان وذلك في لفظ (قاعة - مقعد).

والمدرسة هي المحيط الثاني الذي يقضي فيه الطفل معظم وقته بعد الأسرة، فهي المكان الذي يتعلم منه الطفل أشياء كثيرة، كما يساعد على تكوين شخصية سوية متكاملة له، فهنا علامة من الكاتب على تكوين علاقة وطيدة بين المدرسة والطفل، وتسهيل بعض العقبات التي قد يمر بها الأطفال، ومن هذه العقبات فترة الامتحانات التي يحتاج فيها التلميذ رعاية نفسية واجتماعية، يتمثل ذلك في تشجيع الكاتب للمتلقي على لسان المعلمين في القصة " فمعلم اللغة العربية كثيراً ما قال: (يا أبنائي، الامتحان لا يرحم الكسالي، والأسئلة لا تعرف تفريقاً بين مجتهد وكسول، لا تضيعوا أوقاتكم في اللعب وحده، بل اتركوا اللعب يأخذ من وقتكم ساعة واحدة، وأنا أضمن لكم نجاحاً مقبولاً) ومعلم الرياضيات ينبه كل الطلاب إلى ضرورة الالتفات للدراسة قائلاً: (أحبكم - يا طلابي، - أن تكونوا جميعكم في مستوى جيد من الفهم والتحصيل، وحسن النتائج في آخر العام الدراسي)، حتى المدير لم يكن ييخل على طلاب مدرسته جميعهم بنصيحة حلوة قبيل الامتحان في قوله: (كلكم - يا أولادي، - من النجباء والأذكياء والمجتهدين، ولا أحب أن يكون بين أولادي راسب أو كسول)"^(٣)، فهنا تظهر العلامة التربوية والتعليمية المباشرة، التي قُصد بها المتلقي، التي وجدت من المكان في القصة مكاناً خصبا لعرضها وإخراجها.

ونجد (أبا البراعم) قد أثرى قصصه الموجه للأطفال - من عمر ٨ - ١٢ سنة - بألفاظ

(١) سليمة محمد موفق، بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٤.

(٢) المرجع السابق، ص ٩.

(٣) سليمة، محمد موفق: بعد مائدة الإفطار، مرجع سابق، القصة ٤، ص ٥٠.

وعلامات توضح تفاصيل البيئة المكانية للقصة، ويعطي انطباعاً للأطفال بحقيقة القصة وواقعيتها، فنجد في قصة (السهر يتعني كثيراً)^(١)، التي دارت أحداثها بين الديك والدجاجة وفراخهم التسع حين جلبوا التلفاز إلى منزلهم، وحصل ما لم يكن في الحسبان، حين تغير نظام الفراخ، وأخذ متابعة التلفاز جُل وقتهم، فتعب الفرخ الصغير وتورمت عيناه من السهر، ونام في المشفى ثلاثة أسابيع متتالية - كما ورد في أحداثها - وحين استرد صحته، كتب لافتة وعلقها فوق التلفاز: " لن أسمح لك ياغرائي أكثر من ساعتين؛ حتى لا أفرط في صحي ثانية، ولا يضيع مني الفراغ الذي يجب أن أمأله بالجد والاجتهاد في الدراسة وحسن العبادة "^(٢).

فلاحظ مفردات القصة قد عكست البيئة المكانية، التي عاشت فيها أحداثها، فجاء لفظ المكان صريحاً في قوله: " ومن الطريف أن دخلت المعرض دجاجة كبيرة السن مع زوجها الديك... وهما يجران خلفهما تسعة من الفراخ الصغرى... وفي البيت تم الاتفاق -أخيراً- أن ينفذوا رأي الأب الحكيم؛ في وضع الجهاز على الرف الثاني من المكتبة، وكأن الرف قد صُنع مسبقاً لتلفاز في حجم تلفازهم، ولولاه لكانت الغرفة ستضيق على أهل البيت، فحجم التلفاز يكبر حجم الجميع مجتمعين "^(٣).

وفي زاوية أخرى نجد علامات المكان تتضح في قوله: " ها هي ذي الأم تنادي بعض صغارها وهي في المطبخ لمساعدتها في حمل الصحون... فبعد المكابرة والعناد والسهر، حمله أبوه ذات ليلة إلى المشفى؛ ليسعفه من فرط التعب الذي أصاب جسمه الجميل... أما في المدرسة فحدث ولا حرج عن الكسل، الذي صاحبه إهمال في حفظ الدروس "^(٤).

فالقصة -هنا- لم تكتف بمكان واحد، بل جاء تارة في المعرض ومرة في البيت وأخرى في المشفى أو المدرسة، فالأماكن هنا حقيقية، واستعمالها كان في الشيء الذي تدل عليه وتعنيه، ومن ذلك وصف بيت الفراخ وحجم التلفاز، وكيف **وَفَّق** القاص في إقناع المتلقي

(١) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ٤.

(٢) المرجع السابق ص ١٦.

(٣) المرجع نفسه، ص ٥ و ٦.

(٤) سليمة، محمد موفق: حكايات قمر الزمان، مرجع سابق، القصة ٤، ص ١١، ١٤، ١٥.

بفكرة جلب التلفاز إلى بيت الفراخ؛ في قوله: " وفي البيت تم الاتفاق -أخيراً- أن ينفذوا رأي الأب الحكيم؛ في وضع الجهاز **على** الرف الثاني من المكتبة، وكأن الرف قد صنع مسبقاً لتلفاز في حجم تلفازهم.. ولولاه لكانت **الغرفة** ستضيق على أهل البيت؛ فحجم التلفاز يكبر حجم الجميع مجتمعين " (١).

كذلك تظهر العلامات الغير المباشرة في وصف المكان؛ ذلك في قوله: (الرف الثاني من المكتبة) كان للقاص مقصد وغاية في: تعليم الطفل وجوب رفع التلفاز وإبعاده عن أجسامنا؛ حتى لا نلحق الضرر بأعيننا، **ف** " من الأنسب أن يكون المكان في قصص الأطفال حقيقياً، غير رمزي في القصص الواقعية، فعند قراءة قصص وروايات الكبار يلاحظ أن المكان - في كثير من الأحيان - يحمل دلالات رمزية، فالنهر والبحر والصحراء، والبيت والسجن وغيرها من الأماكن ترمز لأشياء ترتبط بتجربة الكاتب، ومغزى قصته أو روايته، ويعمل القارئ على فك رمزيتها، أما في قصص الأطفال فإذا ذكر البيت فإنه يمثل مكان السكن، وإذا ظهر النهر فإنه المكان الذي تجري فيه المياه، وتعيش فيه الأسماك، وحوله الأشجار والطيور، فالأطفال ليس لديهم القدرة على التعامل مع المعاني الرمزية الكامنة في الأمكنة، التي يوظفها الكتاب في قصصهم؛ لأنها تحتاج إلى تجربة ونضوج، وهذا غير متوفر لدى الأطفال بعد " (٢).

ويعتبر الوصف من أبرز تقنيات المكان في قصص الأطفال؛ وذلك لأنه من " الأنسب للأطفال؛ حيث يتعرفون على المكان الذي تجري فيه القصة وخصائصها بسهولة أكثر من تعرفهم عليه في التقنيات الأخرى مثل: القص، وملامح الشخصيات، أو عن طريق المجاز " (٣).

ويقصد بالوصف: " رسم المكان بواسطة اللغة، وهو السبيل الأكثر انتشاراً في الأعمال الروائية والقصصية " (٤)، فيظهر لنا واضحاً في مستهل قصة (مكيدة الأعداء) (٥)؛ حيث

(١) المرجع السابق، ص ٩.

(٢) مقدادي، موفق رياض: البنى الحكائية في **أدب** الأطفال العربي الحديث، ص ١٣٥. ١٣.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٣.

(٤) صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار الشقيقات، القاهرة، ط ١، ١٩٩٧م، ص ٦١.

(٥) سليمة، محمد موفق: حكايات سعد، مرجع سابق، القصة ١.

افتتحها الكاتب بوصف مملكة النمر: "كانت مملكة النمر رمز العدالة والمحبة والتفاهم، كل من فيها يعرف حقوقه وواجباته، ولا يؤدي أحدٌ أحداً. وقد أقامها في أرض خصبة، كثيرة العشب، وافرة الشجر، على مقربة من طريق يمر به بعض الرعاة بين الحين والآخر"^(١).

فالمكان في القصة من الأماكن التي يكثر حضورها في قصص الأطفال؛ والتي يقصد بها القاص (الغابة)، لكن براعة الكاتب ووصفه واحتياله لجذب المتلقي ابتعد عن اللفظ المباشر للمكان، وأخذ يصف جزئياته، وذلك يظهر في قوله: (أرض خصبة كثيرة العشب، وافرة الشجر) مما يعطي جواً عاماً لأحداث القصة، كذلك ملائمته لشخصيات القصة (النمر - الجمل - الغراب - الذئب)؛ فكلها شخصيات حيوانية وأقرب وصف للمكان يجمعها جميعاً هو ما يظهر في النص.

وكان للمكان دور في إعلان بداية الأحداث في القصة، وذلك في قوله: (على مقربة من طريق يمر به بعض الرعاة بين الحين والآخر)، فجعل الكاتب هذا الوصف للمكان تمهيداً لقدم الجمل، ومقابلته للملك النمر وطلبه للعيش في مملكته، وبعدها تمضي الأحداث إلى أن قتله النمر بخديعة من الغراب وابن آوى والذئب - كما جاء في أحداثها-.

ف " خلفية القصة ووجوها العام يجب أن يكونا صحيحين وسليمين؛ زماناً ومكاناً، سواء كانا في عالمنا أو في عالم آخر، بحيث يضيفان إلى القصة الصدق، ويبعثان فيها الحياة، وكل قصة تحدث في بيئة بعينها يجب أن تعطي جو هذه البيئة والإحساس بها، وتوحى بالشعور الذي يوحي به المكان في واقعه؛ فالقصة التي تدور أحداثها في الصحراء -مثلاً- يجب أن تعطي الشعور بالوحدة، والسكن، والتهيه، واللامبالاة بالزمن، وقسوة الحياة، وشظف العيش، إلى جانب الطباع الفطرية التي لم تفسدها الحضارة بعد"^(٢).

وبهذا التحليل نجد: أن القاص قد وفق في اختيار المكان في قصصه، فجاء بشكل يلائم أحداث القصة وشخصياتها، وحظر الوصف فيه بصورة سطحية وبسيطة، وبالقدر الكاف

(١) المرجع السابق: ص ٣.

(٢) الحديدي، علي: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ١٨٠-١٨١.

لفهم المتلقي للمكان وأبعاده، وذلك خوفاً من أن يدخل الملل قلب الطفل؛ مما قد يتعد عن إكمال القصة.

وخلاصة الأمر: فإن قصص كل مرحلة عمرية، قدمت لنا تصوراً عن منهج **أبي** البراعم في بناء قصصه وترابط عناصرها، وفي صياغة لغته وأسلوبه، وعليه؛ فقد نجح الكاتب في استخدام المنهج الصحيح القائم على اتباع العلاقة الطردية أو التصاعدية، فكلما كبر الطفل زاد القاص في التوسع في معجمه اللغوي، كذلك في التفنن في استخدام التقنيات القصصية، وذلك في الشخصيات والأحداث والزمان والمكان، بما يتوافق مع قدرات الطفل وميوله وفكره في كل مرحلة.



المبحث الثاني المسرح والعلامة

علم العلامات لا يختص بالنصوص الأدبية نثراً أو شعراً، بل إنه يشمل مختلف المواد سواءً دينية أو تاريخية أو غيرها، وهذا يدل على تمازج العلامات في مختلف العلوم والمعارف وتنوعها.

" ليس العالم الإنساني غير عالم من العلامات، التي ترتبط فيما بينها بوشائج وصلات، تحكمها قيم ومعايير ومقاييس، وأعراف ومبادئ، مستمدة من مجتمع معين، وتشكل كل منه - أي هذه العلامات - نظاماً محكماً، يعمل وفقاً لآليات ونواظم معينة، ينتج من خلالها معاني ودلالات، يدركها أفراد هذا المجتمع كل على مستوى من المستويات، ويتصرف بعدها على أساس من هذا الإدراك، مستجيباً لها على النحو الذي يراه ملائماً لظروفه وشروط وجوده"^(١).

وتعرف الدراسات العلامة على أنها " هي أيّة وحدة ذات معنى، يتم تفسيرها باعتبارها تحل محل أو تنوب عن شيء آخر غيرها هي نفسها، وتوحد العلاقات في شكل مادي - فيزيقي -؛ مثل: الكلمات، والصور، والأفعال، والأشياء، وأحياناً يعرف هذا الشكل المادي أو يوصف على أنه العلامة أو أداؤها الخاصة، وليس للعلامات معنى أصلي لها أو كامن بداخلها، فالعلامات تصبح علامات عندما يقوم مستخدموها بإكسابها معناها من خلال إحالتها إلى شفرة معينة معروفة"^(٢).

وهذا ما يتركز عليه التشكيل الكلي للعلامة المسرحية، التي تقدم فرضية كبرى لكشف ما يليها، أو تقدم ما يمكن أن يحدث، وتحيل الذهن إلى مجموعة من التساؤلات والتأويلات التي قد تأتي مطابقة أو مخالفة إلى ما يمكن قراءته وإلى ما يمكن قراءته، فتحويل العلامة المسرحية السيمائية يؤدي إلى " تحويل المعطى العلامي إلى شيء يملك صفة القاعدة بحسب تعبير

(١) جاب الله، أحمد: العلامة والعمل المسرحي، المتلقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي " كلية الآداب والعلوم

الإنسانية"، ص ٢.

(٢) تشالز، دانيال: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، ت/ شاعر عبد الحميد ونهاد صليحة، ص ١٩٧.

بيرس" (١).

والمسرح هو أحد فنون الأداء أو التمثيل، الذي يجسد أو يترجم قصصاً أو نصوصاً أدبية أمام المشاهدين؛ باستخدام مزيج من الكلام والإيماءات والموسيقى، ويعتبر الفضاء الذي يجوي نص المسرحية، يعرفها إسماعيل عبد الفتاح بقوله: " المسرحية فن من الفنون الأدبية التي عرفها الأدب العربي الحديث، والمسرحية هي الصورة اللغوية التي تأخذ شكلها النهائي حين تؤدي على خشبة المسرح؛ لكي يتلقاها الجمهور، سواء أكان هذا الجمهور من الصغار أم الكبار" (٢).

وإشارة إسماعيل عبد الفتاح إلى الجمهور الذي يتلقى هذه العروض المسرحية، وهو وفق تعريفه يشمل الكبار والصغار، وهو في الحقيقة طرح يستثير انتباهنا إلى وجود مسرح خاص بالطفل، هذا اللون الأدبي الذي يدخل في إطار ما يسمى بـ " أدب الأطفال ".

فأدب الأطفال يضم كل " النتاجات العقلية الموجهة إلى الطفولة في شتى فروع المعرفة، وفي معناها الخاص؛ يعني الكلام الجيد، الذي يستثير الأطفال فيستمتعون بكل ما يقدم لهم، سواء أكان شعراً أم نثراً، شفويّاً أم تحريراً بالكتابة" (٣).

يقودنا هذا المفهوم إلى ما يشتمل عليه أدب الطفل من أشكال، تبدو في: الشعر، والقصة، والألغاز، والأحاديث، والأناشيد، والمسرحية،... الخ.

فمسرح الطفل هو " المكان المهيأ مسرحياً؛ لتقدم عروض تمثيلية كتبت أو أخرجت خصيصاً لمشاهدين من الأطفال، وقد يكون اللاعبون كلهم من الأطفال أو الراشدين، أو خليط من كليهما معاً، وعلى هذا فالمعول الأساس في التخصص هو جمهور النظارة من الأطفال، الذين أنتجت لأجلهم العملية المسرحية نصاً وإخراجاً" (٤).

(١) امبرتوايكو: السيمياء وفلسفة اللغة، ت / أحمد العصيمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥، ص ٨٠.

(٢) عبد الفتاح، إسماعيل: أدب الأطفال في العالم المعاصر، مرجع سابق، ص ٦٤.

(٣) نجيب، أحمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٢٧١.

(٤) الجابري، حمدي: مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص ١٠.

ونرى المعجم المسرحي يعرفه على أنه " تسمية تطلق على العروض، التي تتوجه لجمهور الأطفال واليافعين، ويقدمه ممثلون من الأطفال أو الكبار، وتتزوج غايتها بين الإمتاع والتعليم، كما يمكن أن تشمل التسمية عروض الدمى التي توجه عادة للأطفال، ويمكن أن يأخذ مسرح الأطفال شكل العرض المسرحي المتكامل، الذي يقدم في صالات مسرحية أو في أماكن تواجد الأطفال، مثل: الحدائق أو المدارس" (١).

والنص - من وجهة النظر السيميولوجية - هو: مجموعة من العلامات المترابطة؛ من حيث المعنى والمبنى، والتي تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها، وعلى هذا فإن الفيلم السينمائي نص، والمقطوعة الموسيقية نص، واللوحة التشكيلية نص، والإعلان التلفزيوني نص... إلى غير ذلك.

والعلامات في المسرح تتمثل في (٢):

- العلامات المرئية، وتكون في :

- الديكور والأزياء في إنتاج المعلومات.

- الأزياء: وتكشف عن الجنس والنوع، والوظائف والعمر، والعصر والثقافة والذوق.

- المنظر ووظيفته المعلوماتية حول (المكان، الزمان، العلاقات، المستوى الاجتماعي).

- الملحقات (أثاث - آلات) ودورها في إنتاج هوية الشخصية والمكان، والعصر

والطبقة الاجتماعية، والمراحل العمرية، والحالة المزاجية والثقافة.

- الضوء يؤدي وظيفة أيقونية رمزية ومعلوماتية. (تصوير الليل والنهار، أو لفت انتباهنا

إلى شيء أو حالة).

- العلامات الصوتية:

تكشف عن الدور الظاهري للغة الحوار، ثم تكشف عن النص الفرعي (ما وراء أقوال

(١) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط ١، ١٩٩٩، ص ٤١.

(٢) انظر: سلام، هاني أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، نقلا عن مارتين إسلن: مجال الدراما. كيف تخلق العلامات على المسرح والشاشة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط ١، ٢٠٠٦م، ص ٢٨.

الشخصيات، وما لا تعنيه الشخصيات (فالموسيقى والصوت (علامات) تعطى الموقف أو الحدث دلالات درامية محددة.

وتكشف علامات التمثيل عن (الشخصية، توازن الأدوار، الإلقاء، التعبير، الإيماء، لغة الجسد، الملابس تصفيف الشعر، الألوان).

وبهذا لا تختلف تقسيم العلامات في المسرح عن غيرها... فهناك:

- العلامة الإيقونية: مرئية سمعية مباشرة.

- العلامة الإشارية: (أسهم، لافتات، حركة ما، إيماءة) الضمائر (أنت، هو، هي).

- العلامة الرمزية: تستمد معانيها من التراث (متعارفة بشكل معظم أفعال البشر، الأزياء، طرق التحية)^(١).

فالكاتب محمد موفق سليمة - أبو البراعم - لم يغفل عن المسرحية كنوع أدبي موجه للأطفال، فألف عدداً من المسرحيات، جُمعت في كتاب أسماه: (مسرحيات للبراعم المؤمنة)، التي لم يقصد من تأليفها التواصل والإبلاغ، أو التمثيل على خشبة المسرح فقط، بل عبر بها عن حقائق تاريخية من تاريخنا الإسلامي، فظهرت على صورة حوار بسيط؛ تشجيعاً للأطفال على قراءتها واقتنائها، لم يحدد الكاتب المرحلة العمرية من الأطفال الموجهة لهم المسرحية، احتوت كل مسرحية على عدد من الفصول، وهذه المسرحيات هي:

(أسرة الشهداء، في بلاط النجاشي، حمزة أسد الله، أحد العمرين، غسيل الملائكة، لا مساومة مع الأبطال، أولاد أبي أحيحة، أم تستحق التكريم، كلنا سواسية، زواج بدرهمين).

وستناول في الصفحات القادمة الحديث بالتفصيل عن أهم العناصر المكونة لهذه المسرحيات؛ من البنية الدرامية، والصراع، والشخصيات، والزمان، والفضاء المسرحي، وما تحمل من علامات ودلالات، وكيف صاغها الكاتب حتى غدت ملائمة لأجيال المستقبل.

(١) انظر: سلام، هاني أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص ٢٩.

١ - البنية الدرامية:

المسرحية هي فن - والفن صناعة واختراع -، وهي كسائر الفنون لا بد فيها من انسجام عام، ومهما اختلفت أجزاؤها وفصولها لا بد من وحدة تربطها بعضها ببعض.

والبنية تعني: تكوين الشيء، أو الكيفية التي تُشيد عليها.

والدراما: كلمة إغريقية الأصل، وهي ليست محصورة في النص الدرامي، إنما يمثل النص عنصراً من عناصرها، فالنص يمكن أن يكون مكتوباً أو مرتجلاً، بينما الدراما هي شكل في يقوم على عنصر التمثيل، ويستخدم فيه الإنسان فكره وإحساسه، وصوته وصمته، وحركاته وسكونه؛ للتعبير عن حدث ذي دلالة في الزمن الحاضر.

ولا تكتمل الدراما إلا بعرضها على المسرح، فالعرض المسرحي هو أحد المقومات الأساسية للدراما^(١).

والمعنى الأكثر وضوحاً للبناء الدرامي في مسرح الطفل هو: " طريقة تقديم الموضوع، وتسلسل الحكاية، وما يتصل به من علاقة بين الأجزاء؛ من: الحكمة، والشخصيات، وعناصر التشويق، واللغة التي يتم بها السرد، ولغة الحوار بين الشخصيات، والختام، بطريقة تؤدي إلى اندماج هذه العناصر في شكل له معنى كلي، يترك في النفس انفعالاً حاداً، أو فكرة معينة يمكن استخلاصها"^(٢).

يتضح لنا من خلال هذا المفهوم أن: البناء الجيد للمسرحية هو ما يتخذ شكلاً هرمياً؛ حيث يبدأ بعرض الحدث، ثم يتطور وينمو شيئاً فشيئاً، حتى يتمخض عنه الصراع الدرامي، فيصل لنا إلى القمة؛ لنأخذ في الانحدار إلى أن نصل إلى الحل.

أما عناصر البناء الدرامي فتتمثل في ستة عناصر هي: (الحكمة، الشخصية، اللغة، الفكرة، الحدث، المنظر المسرحي).

(١) العناني، حنان عبد الحميد: الدراما والمسرح في تعليم الطفل (منهج وتطبيق)، عمان، الأردن، دار الفكر، ط١، ١٩٩٧، ص ١١.

(٢) عبدالله، محمد حسن: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص ٧٧.

فالفكرة تمثل محور الارتكاز في تركيب المسرحية، وتدلل على الهدف العام، والجانب العقلي والانفعالي في المسرحية، بشكل عام: خلاصة العمل الدرامي، وقد فسرت بتفسيرات عدة: (مشروع، موضوع، بحث)^(١).

وفكرة المسرحية لا بد أن تكون دائماً مختفية عن المنظر الموجود، بمعنى أن ينظم المؤلف الأحداث داخلها، ولا يفصح عنها صراحة؛ لأن ذلك من شأنه أن يضعف قيمتها الأدبية، ويضعف من تأثيرها على المشاهدين، ويفضل أن يوحي المؤلف بفكرة المسرحية من خلال الأحداث والمواقف التي يتضمنها على خشبة المسرح، وإذا خلت المسرحية من فكرة أساسية تدور حولها أحداث المسرحية، حكم عليها بالفشل كعمل أدبي له قيمته الفنية^(٢).

وغالباً في المسرحية الموجهة للأطفال ما تتركز على حدث رئيسي، يصب عليه اهتمام الكاتب، لكن الأجدر هو أن يخلط بهذا الحدث أحداثاً فرعية تسير الحدث؛ حتى تصل به إلى النهاية، وتسهم في إبعاد الملل الذي قد يصاحب المتلقي عند متابعة مسرحية تسير على خط مستقيم ضيق " من الخير - أحياناً - أن يكون هناك إلى جانب الحدث الرئيسي حدث ثانوي أو أكثر؛ يقرب المسرحية من الحياة، ويضفي على مشاهدتها بعض المرونة والرحابة "^(٣).

وعادة ما يتم تقسيم المسرحية الواحدة إلى عدد من الفصول، وغالباً ما تتراوح بين الثلاثة والخمسة فصول، لكن الأنسب في مسرحية الطفل أن يقل عدد فصولها، وقد تكون المسرحية ذات الفصل الواحد أفيد للطفل، أما إذا زادت يجب أن لا تطول هذه الفصول، ولا بد من تسلسل الأحداث بينها؛ حتى يتم الانسجام في ذهن الطفل ويفهم الهدف والغاية التي ترمي إليها المسرحية^(٤).

(١) انظر: الصالح، فؤاد: علم المسرحية وفن الكتابة، تالة للطباعة والنشر، طرابلس - الأندلس، ط ١، ٢٠٠١م، ص

٧٨.

(٢) عواطف إبراهيم، وهدى قناوي: الطفل العربي والمسرح، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٢٦.

(٣) القط، عبد القادر: من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٩.

(٤) انظر: جاب الله، السعيد: قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة،

العدد الثالث، الجزائر، ماي ٢٠٠٤، ص ١٥٤.

فإذا كانت المسرحية مركبة من ثلاث فصول -مثلاً-؛ فإن الكاتب عادة يجعل الفصل الأول منها لعرض الشخصيات وبيان الفكرة، والثاني لعرض الأزمة، والثالث للحل والنهاية.

ويمكن من ذلك أن نحدد ثلاث عناصر يبنى عليها البناء الدرامي للمسرحية:

١- التمهيد.

٢- العرض.

٣- النهاية والحل.

ففي تتبعنا لمسار الأحداث في مسرحيات للبراعم المؤمنة؛ نجد أن: الكاتب اكتفى فيها بحدث رئيسي في كل مسرحية، وعمل على عدم الخروج من إطار هذا الحدث؛ حتى لا يخلق نوعاً من الانكسار والتشتت في استيعاب الطفل، وأتبعه بأحداث فرعية لا تخرج بهذا الحدث -الرئيسي- عن محوره، ومن أمثلة ذلك: مسرحية (حمزة أسد الله)^(١)، المستمدة من التاريخ الإسلامي وسيرة نبينا محمد ﷺ، فهذا العنوان -هنا- سيهيئ الطفل لتلقي قصة مضمونها يدور حول بطل اسمه: حمزة، لُقّب بأسد الله، فهنا تظهر علامة تحفيزية تثير الطفل لمعرفة من هو هذا الرجل؟ وكيف امتلك هذا المسمى؟ وما هو الموقف والعمل الذي قام به هذا الشخص ليظفر بهذا اللقب؟ وتساؤلات كثيرة ستدور في ذهن المتلقي لتحليل هذا العنوان.

أما محتوى المسرحية: فكان يدور حول إسلام حمزة بن عبد المطلب عم الرسول ﷺ، والموقف الذي بدر منه لحماية ابن أخيه، وتغيير نظرة قريش إلى الدين الإسلامي وأنصاره.

أما طريقة تقديم أحداث المسرحية فكانت مقسمة إلى ثلاث فصول، تسير على

النحو التالي:

الفصل الأول: عرض فيه التمهيد؛ وهو قدوم حمزة بن عبد المطلب من الصيد، فيتلقى خبر من امرأة عن إهانة ابن أخيه - محمد ﷺ من قبل أبو جهل، حيث شتمه وسبه وهو يطوف بالكعبة، فيظهر على حمزة الغضب ويتوعد أبا جهل.

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، دار الهدى، الرياض، ٢، ٤٣٧، ١٦٠١٦، ١٢٠١٦، ص ٣٥.

الفصل الثاني: يشتمل على العرض؛ حيث يقابل حمزة أبا جهل ويدور بينهما حديث فينتهي بالضرب والتهديدات من قبل حمزة لأبي جهل أو لغيره، إن أحد آذى محمداً أو تعرض له، وبعدها يعلن إسلامه، وينتهي الفصل.

الفصل الثالث: ظهر فيه الحل والخاتمة، بدخول حمزة إلى دار ابن الأرقم، وفيه ثلة من الصحابة يؤدون الصلاة فيخبرهم، فيستبشرون بهذا الخبر، وترفع راية الإسلام، وتتغير نظرة أهل مكة للصحابة، ثم تنتهي المسرحية بحديث شريف، يتبين منه مكانة حمزة في الإسلام.

فالطفل وهو يقرأ هذه المسرحية سينجذب إليها، ليس لأنها مشوقة فحسب؛ بل لأنها تظهر فيها روح الشجاعة والمغامرة بين طياتها، وهذا في إشهار حمزة بن عبد المطلب لإسلامه والدفاع عن محمد ﷺ، وتوعده بكل ثقة لكل من تعرض له، وخوف أبي جهل وتنازله عن شجة رأسه؛ هيبة من حمزة، كذلك فرحة للمسلمين وتغيير نظرة الإهانة التي كانوا يتلقونها من أهل مكة؛ بدخول هذا الرجل في الإسلام.

فأقرب ما تكون هذه المسرحية ملائمة لفئة المرحلة المتأخرة من عمر الطفل، التي تسمى بمرحلة البطولة؛ حيث تقوى عند الطفل روح المنافسة، والرغبة في التفوق، والإحساس بالذات وتحقيق الوجود، ويزداد ولعهم بالمسرح، ويبدأ باستيعاب المعاني المجردة؛ كالخطر والسلم والحرب^(١).

ويعد الحدث الدرامي في مسرحية الطفل نشاطاً " يدور حول الفكرة الرئيسية، ويضم الحركة المادية والكلام، والقمة . أو الذروة . هي التحقيق للفكرة التي تبنى عليها المسرحية في صورة حدث أساسي نامٍ ومتطور، يجب أن تركب حوادثه وترتب تفاصيله؛ بحيث تجعل الوصول إلى النتيجة التي وصل إليها في النهاية أمراً حتمياً لا مفر منه، ولا افتعال فيه"^(٢).

فإذا كانت المسرحية عبارة عن سلسلة من الأحداث، فإن تحقيق الوحدة في المسرحية يقتضي من الكاتب أن يضيفي على عمله وحدة عضوية، تجعل من المسرحية كائناً حياً

(١) الشنطي، محمد صالح: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٩٤.

(٢) نجيب، أحمد: فن الكتابة للأطفال، دار اقرأ، بيروت، ١٩٨٣، ط ١، ص ٩٠.

متناسقاً، متكامل الأجزاء، متجانس التكوين.

فلاحظ **أن** هذه الوحدة **قد** ظهرت في مسرحية (حمزة أسد الله)، فكانت جميع فصولها تدور حول إسلام حمزة بن عبد المطلب، وتوضيح مكانته بين قومه، وراعى التوازن بين فصولها ومشاهدها بشكل يستطيع الطفل فهم محتواها، فمن الأمور الهامة في مسرحية الطفل: **أن** يتم التوازن بين مراحل تطور المسرحية، دون الإطناب في المشاهد التي لا تستلزم ذلك، أو الاختصار في مشهد آخر إلى درجة **تخل** بالمعنى، أو لا تهيئ للطفل فرصة ملاحظة الأفكار والاستمتاع والتعاطف .

ونرى في مسرحية (أحد العمرين)^(١) **أنها** تأخذ نفس طابع المسرحية السابقة . حمزة أسد الله . التي تناولت قصة إسلام الصحابي عمر بن الخطاب رضي الله عنه؛ فالعنوان -هنا- اقتبس من قول الرسول ﷺ الذي ذكر بين أحداث المسرحية، وفي الحوار الذي دار بين شخصيتها على لسان خباب - أحد رجال **الإسلام** - " لقد استجاب الله دعوة رسول الله لك يا عمر... لقد سمعناه كثيراً يسأل الله أن تؤمن... ويطمع بدخول أحد العمرين في الإسلام. عمر بن هشام، أو عمر **بن الخطاب**، فاستبشر بسبقك يا عمر "^(٢).

وقسمت هذه المسرحية إلى أربعة فصول، وجاءت على النحو التالي..

الفصل الأول: عُرض فيه تلقي عمر بن الخطاب خبر إسلام أخته فاطمة وزوجها من **أبي جهل**، وكيف توعد أخته بسبب إسلامها.

الفصل الثاني: يشتد الموقف ويظهر فيه مقابلة عمر لأخته فاطمة وضربه لها، لكن يتبدل حال عمر مباشرة مع قراءته لصحيفة كانت مع **أخته**، مكتوب فيها بعض آيات سورة طه، وبعدها يرق قلبه ويعلم إسلامه.

الفصل الثالث: يظهر فيه دخول عمر لدار ابن الأرقم، وإعلان إسلامه لرسول والمسلمين.

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ٤٩ .

(٢) المرجع السابق، ص ٥٩ .

الفصل الرابع: يُظهر كيف تلقى أبو جهل خبر إسلام عمر بن الخطاب .

واتسمت المسرحية -هنا- بالوحدة العضوية؛ فأضفت على أحداثها وحدة متماسكة ، وبرز فيها عنصر التشويق للمشاهد أو المتلقي، وذلك حين توعد عمر أخته وزوجها، وفي تلقي حمزة بن عبد المطلب وباقي رجال المسلمين خبر إسلام عمر بن الخطاب، وغيرها من الأحداث التي تبعث الحياة للمسرحية، كذلك ظهرت كثير من العلامات التي حرص الكاتب على توظيفها في النص، ومن هذه العلامات اللغوية التي تمثلت في الحوار الذي دار بين أبي جهل وعمر بن الخطاب، اتضح فيه مدى حقد وكره عمر وأبي جهل للنبي ﷺ، فجاء في نص المسرحية، " أبو جهل: وما دهاك اليوم حتى تخرج متوشحاً سيفك ؟

عمر: وصلني أن محمداً ورهطاً من أصحابه قد اجتمعوا في بيت عند الصفا، ولعلي أعلمهم بسيفي هذا كيف يجتمعون !؟

أبو جهل: تريد محمداً إذن يا ابن الخطاب ؟

عمر: أريد هذا الصابئ الذي فرق أمر قريش... ولقد كفاه ما عابه علينا، إنه ليسفه ألهتنا، ويسب ما يعبده آباؤنا " (١).

فالكاتب من خلال هذا الحوار يريد استثارة مشاعر وانتباه المتلقي وتفاعله؛ لتكتملة الأحداث.

وتظهر العلامات الإشارية في قول عمر: "استأذنيك الآن، فقدماي لا تطيقان صبراً على أن أقف معك، وأختي في بيتها تنعم بهذا الدين الجديد.. " (٢) ففي لفظ (قدماي لا تطيقان صبراً) إشارة من الكاتب لتصوير الموقف ، وتحويل شعور عمر بن الخطاب بعد سماع خبر إسلام أخته.

وجاء في نص المسرحية -أيضا- " عمر: (يدخل غاضباً متوشحاً سيفه، ما هذا الصوت الذي سمعت؟، فاطمة: ليهدأ غضبك يا أخي، فما سمعته ليس بسوء، ولا يحتاج منك

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ٥١.

(٢) المرجع السابق، ص ٥٤.

إلى هذا الغضب والله !)^(١)، ففي لفظ (غاضبا) إشارة إلى حال عمر بن الخطاب، وما وصل إليه؛ كذلك لتعظيم الموقف لدى المتلقي، ووصولاً بالأحداث إلى ذروتها، وفي قول فاطمة: (والله) علامة لفظية لتوضيح كيف أثر الإسلام على الشخصية .

وما يميز أحداث هذه المسرحيات كذلك، هو ذلك التناسق والتكامل الذي يغلفها، فالقارئ لهذه المسرحيات لا يحس بوجود أي خلل في تقنية الحكيم، فالكاتب قد عمل جاهداً على أن يقدم عملاً مسرحياً متكامل الأجزاء، عملاً يحكمه زمان ومكان، وحتى وإن لم يذكر في بعض مسرحياته الزمان والمكان، فقد كان يشير إليهما من خلال الحدث المسرحي، وتتصف هذه المسرحيات بالبساطة، فقد كان بعيداً عن أي تعقيد، من شأنه أن يؤثر على تركيز الطفل وانتباهه، كما أن الأحداث كانت متسلسلة غير متشابكة فيما بينها.

أما اللغة: استخدم المؤلف اللغة الفصحى السهلة المألوفة عند الأطفال، وتجنب الألفاظ الصعبة والغريبة، التي قد تكون عائقاً في إدراك المتلقي لمعناها، إلا إنه في مواضع تظهر علامة لغوية تتمثل في مفردات قوية بعض الشيء على مسامع الطفل، نحو لفظ: (اللعين - والويل له) في مسرحية (حمزة أسد الله) ، ومسرحية (أحد العمرين) جاء فيها: (الويل لك يا فاطمة - عار علينا) والذي بدر من عمر بسبب إسلام أخته (- اللات والعزى) لكن مثل هذه الألفاظ حتمت الموقف؛ لأنه بدر من الشخصيات قبل دخول الإسلام، فهنا يريد الكاتب من هذا علامة تعليمية ودينية تتمثل في تعليم الطفل أثر الجاهلية والكفر على الإنسان، وكيف أكرم الله المسلمين وأعلى من شأنهم وفرض الاحترام بينهم.

وظهرت هناك الكثير من العلامات الدينية في الحوار بين الشخصيات مثل: (أستغفر الله - الحمد لله على نعمة الاسلام - بورك يا عمر - إلى الصلاة)، وتخلل كثير من آيات القرآن الكريم فصول المسرحية، نحو: بداية سورة طه، التي كانت سبباً في إسلام عمر.

مع حفاظ الكاتب على المعجم اللغوي الملائم لقدرات الطفل؛ حتى يتسنى له إيصال أفكاره له، والتأثير في عاطفته، واقتناعه بكل ما يقدم له من قيم وأهداف.

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ٥٣.

٢ - الصراع:

كل عمل درامي لابد من احتوائه على الصراع، فالصراع أحد أهم العناصر التي يتركز عليها البناء الدرامي " فلا نستطيع التحدث عن شخصيات المسرحية بمعزل عن عناصر الصراع الدرامي؛ فهو عبارة عن مناظرة أو تصادم، أو صراع الحدث الدرامي"^(١).

وحتى يصل العمل الدرامي إلى قلوب وعقول الجمهور في سهولة ويسر، ويحقق الهدف منه، لابد من وجود الصراع " فهو جوهر وروح الدراما، وهو يحكم العمل الفني من البداية حتى النهاية، وهو العمود الفقري في البناء الدرامي، والشخصيات الدرامية تقوم بحمل عبء الصراع من خلال الأحداث، ومواقف يتمثل فيها شطري الصراع "^(٢).

ويقوم فن المسرح -عامه- على الصراع، سواء بين طبقتين، أو بين أسرتين، أو بين شخصيتين، أو بين الشخص ونفسه، وقد يكون الصراع له أشكالاً أخرى؛ كالصراع الاجتماعي أو الصراع السياسي، أو الصراع الديني أو العسكري...، وقد يكون هذا الصراع مستمداً من التاريخ، كما في مسرحيات **أبي البراعم** - محمد موفق سليمة - وقد يكون من الأساطير، أو من واقع العصر الذي نسجت فيه المسرحية.

يتنوع الصراع في شكله العام إلى نوعين رئيسيين؛ هما:

أ - الصراع الداخلي: ويقصد به صراع الإنسان ضد نفسه؛ أي مع قوة داخلية مثل: الألام النفسية.

ب - الصراع الخارجي: ويقصد به صراع الإنسان ضد قوة خارجية؛ كالقدر والزمن والظروف.

كذلك ينشأ الصراع المسرحي من تناقض الآراء **ووجهات النظر** بالنسبة لقضية أو فكرة ما بين الشخصيات المسرحية؛ لذلك يقول النقاد: (لا مسرح بلا صراع)، فلو اكتفى الكاتب بتقديم شخصياته دون أن يضعها في مواقف تظهر ما بينها من صراع، فإنه لا يكون قد كتب

(١) ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط١، ١٩٩٧ م، ص ٢٨٨.

(٢) دياب، عبده: التأليف الدرامي، دار الأمين للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠١ م، ص ٧٢.

مسرحية حقيقية؛ لذلك تكون قيمة المسرحية في اجتماع شخصياتها إزاء قضية أو فكرة تتصارع فيما بينها.

والصراع في مسرح الطفل يجب ألا يخرج عن تصورات الطفل وعن عالمه، أو أن يكون مجرد تلفيقات، أو مجرد آراء يستلمها المؤلف فيصبها في قالب مسرحي، متصوراً أنها ذات شأن؛ ذلك لأن أول ما يقتضيه مسرح الأطفال نصاً يتلاءم مع قدراتهم، ويمنحهم خبرة مسرحية^(١).

فالصراع هو العمود الفقري للبناء المسرحي، وبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له، وهو الذي يولد الحركة الدرامية التي ينصبّ عليها مسرح الصغار، ويقع عليها جذب انتباه الطفل باستمرار.

أما بالنسبة لتقنيات التي تكشف عن الصراع الدرامي في المسرحية، فتمثل -غالباً- في أربعة عناصر؛ هي:

- الفكرة: فهي الجزء الأهم الذي تبدأ منه أية مسرحية، وهي المفتاح الأساسي الذي يستمد منه الكاتب شكله المسرحي، فمن شأنها أن تكشف عن الصراع الدرامي وتجسده من خلال الأفكار الجزئية والمواضيع؛ حيث تكون الفكرة في مجملها مجردة، فتجسدها الأفكار الجزئية مادياً، وهذه الأخيرة تحملها مواضيع، وبالتالي تجسد لنا الصراع عبر ما تحتويه من أفعال وردود الأفعال، والأبطال والخصوم؛ لتخلق الأزمت والتناقضات التي تؤدي إلى الاصطدامات، وبالتالي تفجير الصراع الدرامي^(٢).

- الشخصيات: وما تقوم به من أفعال وصراعات، وما تخلقه من مشاكل وخلافات، وما تتسم به من سمات تقدم لنا المادة التي يتركز عليها النص المسرحي، ويشترط فيها: أن تتوافر قوى متعارضة من الداخل والخارج؛ مما يسمح لها بالدخول في علاقات تصادمية مع

(١) الهبيتي، هادي نعمان: أدب الأطفال، مرجع ساق، ص ٣٢١.

(٢) انظر: الصالحي، فؤاد: علم المسرحية وفن كتابتها، طرابلس، تالة للطباعة والنشر، ط ١، ٢٠٠١، ص ٧٩.

الغير، ومن هنا يخلق الصراع الدرامي^(١).

- الحوار الدرامي: هو الحديث المتبادل بين شخصيات المسرحية، فيكشف عن علاقتها وجوهرها، ويدفع بالأحداث إلى الأمام، وأبرز أدوات التعبير عن الأفعال والانفعال في المسرحية، ومن خلال حديث الشخصيات وحوارها يخلق الصراع الدرامي، فإذا كان الحوار هو المظهر الحسي الملموس للمسرحية، فإن الصراع هو المظهر المعنوي لها .

- الفعل الدرامي: الذي تجسده الشخصيات - الممثلون - على خشبة المسرح، فيكون من شأنه أن يخلق الصراع الدرامي؛ نتيجة تطوره عبر أحداث المسرحية؛ حتى يصل إلى النهاية الحاسمة.

فمن خلال هذه الآليات والتقنيات سينكشف الصراع الدرامي، فنرى في مسرحية (كلنا سواسية)^(٢) للكاتب محمد موفق سليمة، أنها تقوم على فكرة هادفة؛ وهي: إقامة العدل والمساواة بين أفراد المجتمع، فمن خلال هذه الفكرة انبعث الصراع الدرامي في المسرحية.

فيظهر لنا الصراع الخارجي بين أربع شخصيات رئيسية، تتمثل في شخصية (عمر بن الخطاب وجملة بن الأيهم أمير الغساسنة، وحامل الرسالة، والبدوي خصم جملة)، وهذه المسرحية كغيرها من مسرحيات الكاتب اقتبست أحداثها من التاريخ الإسلامي، ومقسمة على ثلاثة فصول، فتروي أحداثها قصة إعلان إسلام أمير الغساسنة في عهد عمر بن الخطاب، فيرصد الفصل الأول تمهيداً أو عرض المسرحية؛ المتمثل في استقبال عمر بن الخطاب لرسول أمير الغساسنة، وقراءته لرسائله التي يعلن فيها إسلامه وإسلام أهله وعشيرته، وإنه في طريقه إليهم، فيتהלل وجه عمر مستبشراً، ويبدأ بالترحيب به وبأهله؛ لدخوله الإسلام وتركه بلاد الروم، ثم ينتهي الفصل الأول.

أما الفصل الثاني عرض لنا مقابلة عمر لعشيرة الغساسنة وأميرها (جملة بن الأيهم)؛ حيث يبدأ الفصل على عمر ومعه الصحابة في المسجد، فيسمع ضحيجاً من الخارج، فيدخل

(١) المرجع السابق، ص ٧٢.

(٢) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، ص ١٢٩.

عليه صحابي مبشراً بقدوم أمير الغساسنة: " يخرج عمر فرحاً وهو يقول: بشرانا جميعاً، أين هو ؟ أود رؤيته مثلكم"^(١)، فيظهر عمر ومعه أمير الغساسنة، ويدور بينهما حوار يوضح فيه جلبة - أمير الغساسنة - فرحته بدخول الإسلام والقدوم إلى هذه الديار، وطوافه بالبيت الحرام، ورغبته **في أداء الحج**، فيقول له عمر: " كلها أيام ويأتي موسم الحج.. وترى الكعبة يا جبلة، هناك في بيت الله الحرام تطوف غداً مع الطائفين"^(٢).

الفصل الثالث: يبدأ بجلوس عمر بعد انقضاء موسم الحج، وحوله الصحابة يدعون الله أن يتقبل أعمالهم ويشكروهم على تمام حجهم، فيدخل " بدوي عليه علائم الثورة والغضب، والدم على وجهه وأنفه، ينظر في المسجد حائراً، ويقول: أين أمير المؤمنين ؟ من منكم الخليفة الذي طبق عدله الآفاق ؟ أريد حقي... أين الخليفة ؟"^(٣).

فيقابلة عمر ويعرف منه أن جبلة - أمير الغساسنة - هو المتسبب في ذلك؛ لأن البدوي داس على إزاره من غير قصد، فحدث ما حدث، وبعدها يحضر المتخاصمان جبلة والبدوي، أمام عمر، فيطلب عمر من جبلة الاعتذار للبدوي، ويرفض جبلة ويقول: (أنا أمير ويدوس إزاري هذا البدوي الحقير؟ كيف هذا يقبل بحق السماء ؟) ثم يدور نقاش بين عمر وجبلة، يوضح فيه عمر مبدأ العدل والمساواة في الدين الإسلامي، **إلا أن جبلة أصر على تفاخره ولم يرض أن يقتص منه البدوي - كما أمر بهذا عمر - حتى إنه فكر في أن يرتد إلى دينه القديم إذا أكرهه على هذا أمير المؤمنين، إلا أن عمر هددته بإقامة حد المرتد إن أفسد في الأرض؛ وهو الضرب بالسيف، ثم يطلب منه جبلة أن يمهلها إلى الغد، فيوافق عمر على طلبه بقوله: " تعال غداً إلينا، ولتكن في عينيك واضحة لا بد من أن ترضيه.. فالإسلام سوى بيننا، وكلنا سواسية، ورسولنا في حياته أمرنا ألا نفضل أحداً على أحد إلا بالتقوى)** ثم تحتتم المسرحية بقارئ خلف الستار يتلو قوله -تعالى-: (يا أيها الناس إنا خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوباً وقبائل

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة و مرجع سابق، ص ١٣٦.

(٢) المرجع السابق، ص ١٣٨.

(٣) المرجع نفسه، ص ١٣٩.

لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير"^(١).

لقد عاجلت المسرحية مجموعة من القضايا الاجتماعية، والعادات السيئة، التي قد تنفسي بين أفراد المجتمع، وتمثل علاجها في تحقيق العدل والمساواة بين البشر، وإنصاف حق المظلوم والضعيف، حتى وإن دعا الأمر إلى إقامة حد السيف - كما جاء في أحداث المسرحية - وظهرت براعة الكاتب في اختيار العلامات اللغوية والألفاظ القريبة من مستوى إدراك الأطفال؛ لذا نراها تناسب مستوى الأطفال **من هم في المرحلة المتوسطة والمتأخرة؛ لأن الطفل في هذا العمر قد أصبح ملما** بقدر كبير من المجموع اللغوي، الذي يخوله لإدراك العبارات المقروءة الموجهة إليه، كما أنه بدأ يفهم واقعه بما فيه، ويدرك هموم مجتمعه ومحيطه ويعيها، وكذلك ما يحمله نص المسرحية من ألفاظ **معنوية يصعب** فهمها لطفل في عمر الخامسة من عمره، نحو عبارات قول (عمر: لقد عرف التائهون درب الحقيقة، وقوله للبدوي: الإسلام لن يضيع لك حقاً، وبعد قليل يحقق الله العدالة. وقوله: نريد المساواة يا جبلة، بل العدل هو الذي يريد أن يقتص منك. وقوله: الكرامة فوق التاج والأهواء، إنه بشر مثلك روح كروحك).

ووفق الكاتب في استخدام أسلوب حوارى بين الشخصيات، الذي يشحذ ذهن الطفل ويجعله متشوقاً ومركزاً مع الحوار حتى نهايته؛ للوصول إلى النتائج ومعرفة الحل، زد على ذلك المتعة التي يفوز بها المتلقي من معايشته لأحداث المسرحية.

وتبرز في النص علامة أيقونية؛ تتمثل في: الرسالة التي يحملها رسول أمير الغساسنة إلى عمر بن الخطاب؛ حيث " تعد الرسائل علامة أيقونية؛ لأنها تحل محل لسان صاحبها ولفظة الغائب، فتتوب عنه في التعبير عن مراده وحاجته، وعلاقته وباعثه ربما"^(٢).

أما تقنيات المسرحية المتمثلة في الأحداث والشخصيات والأفعال والحوار، فقد أسهمت في بلورة الصراع الدرامي، فوضحت معالمه وكشفت عن العلامات التي يحملها؛ حيث بدأ العرض في جو هادئ على شخصية عمر بن الخطاب وحوله الصحابة في المسجد النبوي،

(١) سورة الحجرات، آية ١٣.

(٢) سلام، هاني أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض، ص ١٢٦.

فتظهر علامة تتضح في اختيار الأزياء والشكل الخارجي للشخصيات؛ حيث " تلعب الأزياء في المسرحيات التاريخية دوراً له أهمية كبرى؛ لأنها تدل على العصر، كما أنها تكشف عن التمايز الطبقي والاجتماعي، والتمايز الوظيفي"^(١)، ففي النص جاء: (في المسجد النبوي يجلس أمير المؤمنين وحوله صحابيان في ثياب أقرب إلى التواضع)، وفي موضع آخر: (يدخل رجل اسمه: عمرو، وهو رسول الأمير الغساني جبلة بن الأيهم، يحمل تحت إبطه رسالة ملفوفة، ويبدو عليه زخرف الحياة وترف الدنيا)، فهنا سيبدأ المشاهد أو القارئ بمقارنة حال عمر وصحابته الذين ظهروا في حالة تواضع - حتى وإن كان عمر خليفة المسلمين وأمير المؤمنين، وهذه الصفة لازمت شخصية عمر حتى نهاية المسرحية- ورسول ملك الغساسنة، الذي ظهرت عليه متع الحياة، فهنا تتضح العلامة الرمزية التي تتمثل في اختيار الأزياء وتعظيم أمر الغساسنة، الذي لم يجعل من عمر **معجبا بهم ومتغاضيا** عن فعلة أميرهم - جبلة بن الأيهم - التي أظهرتها أحداث المسرحية فيما بعد.

ويتطور الصراع الدرامي في المسرحية، وخاصة مع ظهور شخصية جبلة بن الأيهم - أمير الغساسنة - في الفصل الثاني التي أسهمت في تطور الأحداث، وفي الفصل الثالث برزت شخصية البدوي - خصم أمير الغساسنة . التي فجرت الصراع الخارجي، ووصلت بالأحداث إلى ذروتها، من خلال الحوار الدرامي الذي دار بينه وبين عمر بن الخطاب، وقبله مزج الكاتب شخصية البدوي بعلامات ظاهرية، ساعدت على تدفق الأحداث؛ تتمثل في الغضب والدم: "يدخل بدوي تبدو عليه علائم الثورة والغضب، والدم على وجهه وأنفه، ينظر في المسجد حائراً ويقول: أين أمير المؤمنين؟ من منكم الخليفة الذي طبق عدله الآفاق؟ أريد حقي.. أين الخليفة؟ عمر: ماذا جرى يا أخوا الإسلام؟ هون عليك.. ما الذي حدث؟ أنا عمر، قل حاجتك؟، البدوي: الدم الذي على وجهي يا أمير المؤمنين... أريد حقي...، عمر: ينظر متعجباً! دم على وجهك يسيل؟! يقوم واقفاً ويقترّب من البدوي، هلا عرفتنا من كان السبب، فنقتص لك إن كان لك حق؟، البدوي: إن دمي ليتكلم عنم ظلمي.. الضيف الجديد يا أمير المؤمنين، الضيف الذي رأيناه في الموسم!، عمر: أتقصد ضيفنا الغساني؟،

(١) المرجع السابق، ص ١٧١.

البدوي: نعم، جبلة أقصد، قد هشم أنفي وضربني أمام الحجيج بالقرب من بيت الله الحرام، عمر: عجباً! جبلة يفعل هذا.. وفي أيام الحج؟، ويشير إلى أحد الصحابة، هلا أحضرت لنا الأمير الغساني لنعرف القصة، فيأخذ المظلوم حقه. عمر: يقترب من البدوي مواسياً: الإسلام لن يضيع لك حقاً، وبعد قليل يحقق الله العدالة.. تفضل اجلس، كيف حدث الأمر؟، البدوي: مصادفة.. لقد دست على إزاره من غير قصد مني.. فكان دمي يسيل بعد لحظات...^(١).

فالحوار الدرامي -هنا- باعتباره علامة صوتية، يعمل على تحريك الصراع، والدفع به نحو التأزم، فالتعقيد، فالانفجار، فهو يعد " الكلام الحقيقي بعد الاختيار والتركيب والتحرير لأغراض درامية"^(٢) والحوار الموجه للطفل لابد أن يتفق مع القدرات اللغوية، والقابليات الكلامية له، فمن أجل أن يؤدي وظيفته التأثرية ينبغي أن لا يقتصر على التواصل الحراري لأغراض إدامة التوتر الدرامي بحد ذاته، وإنما يتعلق الأمر بمهمته في ما ينقله من شحنة عاطفية للطفل، عبر جمل قصيرة واضحة المعنى، خالية من التعقيد والألفاظ المبهمة.

ويسهم الحوار الذي دار بين عمر و جبلة بعد هذه الحادثة -أيضا- في رسم نهاية الصراع، وختام المسرحية، وإيضاح المفاهيم والرسائل التي يحملها النص للمشاهد أو القارئ: (عمر: أصحيح يا جبلة؟ أصحيح ما ادعى هذا البدوي الجريح؟، جبلة: لن أنكر يا أمير المؤمنين.. صحيح ما أبداه، وقد أدبته بيدي هاتين. عمر: وماذا صنع؟ ماذا كان ذنبه يا جبلة؟ جبلة: لقد داس على طرف إزاري على طرف إزاري بقدمه.) وبعدها يمضي الحوار إلى أن ينتصر عمر، ويعلو الحق بإجبار جبلة على الاعتذار، ورد حق البدوي الضعيف.

ويشكل الصراع الداخلي في المسرحية علامة تساعد للكشف عن الشخصيات وتوضيحها، وذلك من خلال مخاطبة جبلة لنفسه قائلاً: (اقتربي أيتها الأيام.. اقتربي من قلب التائب الجديد، واحفظي عليه شوقه ولوعته ووجه المتزايد لمنظر الحجيج).

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ١٤١.

(٢) محمد، أسيل عبد الخالق: توظيف حكايات كليلة ودمنة في نصوص مسرح الأطفال، مجلة جامعة بابل، العراق،

المجلد ٢٠، العدد ٤، ٢٠١٢، ص ١٠٨٩.

ويتجلى الفعل الدرامي في مسرحية (كلنا سواسية)، ويبلغ ذروته حين أقدم جبلة على ضرب البدوي حتى سال الدم على وجهه، فالدم هنا علامة إشارية بسبب ارتباطها ارتباطاً سببياً بفعل الضرب، كما أضاف الفعل الدرامي على المسرحية عنصر التشويق والإثارة على أحداث المسرحية وشخصياتها.

والحركة العضوية المجسمة الظاهرة هي التي تستهوي الأطفال وتجذبهم، أما الصراع العقلي الذي يمتع الكبار، فكثيراً ما يكون مما لا يناسب الصغار^(١)، فنراها تتمثل في موقف عمر بن الخطاب؛ حين رأى الدم على وجه البدوي، فيقوم واقفاً ويقرب من البدوي حتى يعرف من المتسبب في ذلك، واكتفى الكاتب بمنظر الدم على وجه البدوي، وعدم إظهار لحظة إقدام جبلة بضرب البدوي، قد يكون منه مراعاة مستوى الجمهور من الأطفال، لأن الإمعان في العنف في العمل المسرحي قد يولد الخوف لدى الأطفال^(٢).

عموماً فالمسرحية هادفة، حملت رسائل أخلاقية عالية، وتوشحت بعلامات دينية، تتمثل في رفض الظلم، وضرورة المطالبة بتحقيق العدل والمساواة، من خلال شخصيات حملت لواء المجد والدفاع عن الاسلام ومبادئه، وبهذا يعد الصراع أهم عناصر المسرح؛ إذ يسهم في خلق حالة من التيقظ لدى المشاهد تحفزه على متابعة العمل، وتشده إلى مشاركة الشخصية في همومها، ومؤازرتها في الوصول إلى هدفها، كما يضفي الصراع على العمل المسرحي عنصري التشويق والمفاجأة؛ إذ يتوق المشاهد إلى معرفة النهاية التي قد تحمل في طياتها الكثير من المفاجآت.

٣ - الشخصية الدرامية:

تعد الشخصيات من أهم العناصر الفنية للمسرحية، إذ لا يمكن تخيل قيام فكرة أو حدث دون وجود شخصيات تحركها وتجسدها، فعن طريق الشخصيات يحاول الكاتب أن يقدم فكرته لجمهوره، وهي تعد المحرك الأساسي والمنفذ للفعل المسرحي، من خلال كلماتها

(١) نجيب، محمد: أدب الأطفال علم وفن، مرجع سابق، ص ٩٣.

(٢) الهيتي، هادي نعمان: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٣٠٩.

وأعمالها وحركاتها في العرض المسرحي، والاعتناء بفاعليتها في النص لا يعني عزلها عن سائر المكونات الأخرى للنص، بل يعني التعمق في دراسة الشخصية وأبعادها، وما تؤديه في النص المسرحي.

وتعتبر الشخصية في النص المسرحي مكوناً افتراضياً وأساسياً يتدعه المؤلف المسرحي، ويوظفه بطريقة درامية تعتمد على ابتكاره وتخيالاته؛ ليقربها إلى القارئ أو المشاهد، فهي " الوجود الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي" (١).

والشخصية يقصد بها: " كائن بشري يشار إليه بعلامات لغوية، يتقمصها ممثل من لحم ودم على خشبة المسرح، من خلال علامات غير لغوية، تبنى فوق العلامات السابقة، وهي كباقي الشخصيات الإبداعية، تحيا بالقراءة أو العرض المسرحي، وتنتهي أو تموت بانتهائهما" (٢).

ويعد الممثل العلامة المتصدرة في المسرح، وهو صاحب الامتياز في تجسيد العلامات وظهورها في المسرح، فضلاً أن الممثل علامة بصرية تعبر عن كثير من الدلالات والإيحاءات، كما أن الكثير من العلامات في المسرح أنشئت من أجل الشخصيات، واتحاد هذه العلامات مع الممثل تعطي علامة أخرى للعرض المسرحي (٣).

وكما -مر بنا- أن مسرحيات البراعم المؤمنة للكاتب محمد موفق سليمة مقتبسة كلها من التاريخ الاسلامي، فشخصياتها هي شخصيات حقيقية في الواقع، فلم تكن من تأليف الكاتب أو من خياله، إلا أن الكاتب صاغها وأخرجها بشكل ملائم لمستوى إدراك الأطفال، وأضاف إليها عنصر التشويق والوضوح، فاختر الشخصيات المباشرة أو الجاهزة، وابتعد عن

(١) أبو معال، عبد الفتاح: في مسرح الطفل، ط ١، عمان و دار الشروق، ١٩٨٤، ص ٢٧.

(٢) إسماعيل، أحمد إسماعيل: الشخصية في مسرح الطفل، الحوار المتمدن، العدد ١٤٤٩.

(٣) بختي، صورية: عناصر التركيب الجمال في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف، الجزائر،

الشخصيات النامية؛ ذلك لأنها تمكن الطفل من التفاعل معها مباشرة، وفهم رغباتها ومكنوناتها، على عكس الشخصيات النامية، التي تترك الطفل وتجعل من إمكانية معرفته بالشخصية صعبة - نوعاً ما-.

ونلاحظ أن الأطفال " تستهويهم شخصيات الأبطال والنبلاء، والشخصيات النسائية الشجاعة المحبوبة، التي تستطيع أن تحقق ما يحققه الرجال الأبطال، والتي تستطيع التغلب على العقبات"^(١) فنرى أن الكاتب راعى هذه الميول لدى الأطفال في انتقاء شخصياته، فاختار الشخصيات التي تتميز بتاريخ بطولي، كشخصية حمزة بن عبد المطلب في مسرحية (حمزة أسد الله) وشخصية عمر بن الخطاب في مسرحية (أحد العمرين).

وفي مسرحية (لا مساواة مع الأبطال)^(٢) ظهرت الشخصيتان زيد بن الدثنة، وخبيب بن عدي - اللذان أسرهما وفد قبيلة عضل . في حالة شجاعة، وفداء لرسول الله ﷺ، وذلك من خلال الحوار الذي دار بينهم وبين أبي سفيان؛ حيث يقول: " أناشذك الله يا زيد، ألا تحب أن محمداً عندنا الآن في مكانك ؟ . زيد: وما تفعلون به في مكاني ؟. أبو سفيان: نضرب عنقه !! ألا تحب هذا أن يتم، وتبقى أنت في أهلك آمناً سالماً؟. زيد: أنظني ساذج التفكير ؟ والله ما أحب أن محمداً الآن في مكانه الذي هو فيه تصيبه شوكة تؤذيه وأنا جالس في أهلي . أبو سفيان -يهز رأسه متعجباً-: ما رأيت أحداً من الناس يحب أحداً كحب أصحاب محمد محمداً. خبيب: وإنما لنحبه ويحبنا، مادام أحد يعرف قيمة للحب الطاهر الحقيقي. زيد: اللهم زدنا حباً به، واغفر لنا وأعنا على الصبر. أبو سفيان: خذوا زيدا إلى ساحة التنعيم وليهنأ بميتة يرضاها. زيد: صبراً يا خبيب وإلى اللقاء في جنة الرضوان. خبيب: لك الله يا زيد وإن الذي جمعنا في الدنيا على محبة رسوله لن يفرقنا عند الشهادة في سبيل أداء رسالته"^(٣).

(١) الهيتي، هادي نعمان: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٣١٨.

(٢) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، ص ٨١.

(٣) المرجع السابق، ص ٨٣.

وفي مسرحية (أم تستحق التكريم)^(١) برزت **أيضا** - شخصية الخنساء في دور بطولي؛ حين فقدت **أبنائها الأربعة** في معركة القادسية، فلم تكن من ردة فعلها **إلا** أن صبرت وتشرفت باستشهادهم جميعاً، وهذا عكس موقفها حين **توفي** أخوتها قبل دخولها الإسلام، فبداية المسرحية تفتتح على حوار بين الخنساء وأولادها الأربعة، حين طلبوا منها أن تسمعهم أبيات من رثائها في **إخوتها** أيام الجاهلية، لكن كان ردها لهم: " آه.. ليتني لم أقل بيتاً واحداً يا ولدي.. شعر والدتك يا بني قد راح وولى، لقد بطل النحيب، وبطل البكاء الجاهلي.. صحيح أنني أتخفتهم بأروع الأبيات.. لكن الله عوضني كلاماً أروع من الشعر. **الابن**: ماذا تقصدين يا أمه؟ أعني أنك لن تقولي الشعر بعد الآن؟، الخنساء: القرآن وآيات القرآن خير من كل رثائي **لإخوتي**"^(٢)، وفي نهاية المسرحية تقول الخنساء حين تلقت خبر استشهاد **أبنائها الأربعة** من عمر بن الخطاب: " الحمد لله الذي شرفني باستشهادهم.. وأرجوا أن يجمعني بهم في مستقر رحمته.. لا نقول إلا ما يرضي الله، وإنا لله وإنا إليه راجعون، وإنا لصابرون، هكذا رضوا بالجنة، وربحوا البيع مع الله، وهكذا فليكن الأبناء الأبطال"^(٣)، فيتضح مما سبق ظهور العلامات التعجبية بمجرد مقارنة المشاهد أو القارئ. من الأطفال - موقف الخنساء في الجاهلية والإسلام، وكيف صبرت وتشرفت باستشهاد **أبنائها الأربعة**، بعكس حالها في وفاة **إخوتها** التي **ملأت** الصدور بمئات الأبيات في رثائهما، كما تظهر العلامات الدينية في تفضيلها للقرآن على قول الشعر، فهذا دليل على أثر **الإسلام في نفوس**.

وعلى كاتب المسرحية أن يراعي بما يسمى بالأبعاد الشخصية في رسم شخصياته؛ حيث تلعب أبعاد الشخصية دوراً كبيراً من حيث تلائمها مع الدور الذي تقوم به الشخصية في المسرحية، وهذه الأبعاد تصنف إلى ثلاثة أقسام؛ هي:

١ - البعد الاجتماعي:

الذي يعبر عن مركزها الاجتماعي من ناحية الوظيفة أو العمل، ويعبر عن علاقاتها

(١) المرجع نفسه، ص ١١٣.

(٢) المرجع نفسه، ص ١١٤.

(٣) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ١١٨.

المتبادلة في المجتمع، بما له من تأثير على سلوك الشخصية وتصرفاتها في المواقف المختلفة، فنلاحظ أن المؤلف محمد موفق سليمة نوع في اختيار الطبقة الاجتماعية لشخصياته، فنجد بعضها من طبقة الملوك؛ نحو: شخصية (النجاشي ملك الحبشة) في مسرحية: (في بلاط النجاشي)^(١)، وشخصية (جبله بن الأيهم، أمير الغساسنة) في مسرحية (كلنا سواسية)^(٢).

وبعض شخصياته من طبقة الفقراء؛ نحو: شخصية (عبد الله بن أبي وداعة) في مسرحية (زواج بدرهمين)^(٣)، وشخصية (البدوي) في مسرحية (كلنا سواسية)، وشخصية (عمار بن ياسر) في مسرحية (أسرة الشهداء)^(٤)، فهذا التنوع في اختيار الطبقات كان له دور في أداء الشخصيات في المسرحية، وكذلك تطور الصراع والأحداث، ووضوح العلامات التي تميز كل شخصية عن الأخرى.

٢- البعد الجسماني:

هو " ما يتعلق بالشخص؛ من حيث: بنيته، وشكله الظاهر"^(٥)، وهو الذي يظهر الصفات الظاهرية للشخصية المسرحية، مثل: (الطول - والقصر - اللون - والعمر - والجنس) والعديد من الصفات والخصائص المتعلقة بالجانب الفسيولوجي للشخصية، وهذا البعد لا يتضح إلا من خلال أداء الشخصية - الممثل - على خشبة المسرح؛ لهذا يصعب ملاحظته في مسرحيات للبراعم المؤمنة، التي اكتفينا بدراستها من خلال النصوص المكتوبة، فالبعد الجسماني " يحدده المؤلف -عادة- في الإرشادات التي يكتبها للمخرج، سواء في قائمة الشخصيات، أو عند ظهور كل شخصية على خشبة المسرح، وهو ما يحاول المخرج أن يجسده في الممثلين عند اختياره لهم، وما يحاول أن يستعين بالمكياج على إبرازه"^(٦).

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ١٧.

(٢) المرجع نفسه، ص ١٢٩.

(٣) المرجع نفسه: ص ١٤٣.

(٤) المرجع نفسه: ص ٣.

(٥) باكتير، علي أحمد: فن المسرحية (من خلال تجاربي الشخصية)، دار مصر للطباعة، ١٩٨٤م، ص ٧٤.

(٦) نجيب، أحمد: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٩٠.

٣ - البعد النفسي:

يكشف عن كل ما يخالج الشخصية من رغبات ومواقف ودوافع متأصلة لديها، ويبين كل ما يتعلق بالجانب السيكولوجي للشخصية ومزاجها بشكل خاص، فأكثر ما يميز شخصيات مسرحيات (للبراعم المؤمنة) هو الصراع الديني الذي يدور في نفسيات الشخصيات.

فالمؤلف المسرحي مطالب ببناء شخصياته، وتقديمها متكاملة الأبعاد والصفات، حتى يفهمها القارئ أو المشاهد من خلال أحداث النص ومجرياته، وهذه الأبعاد الثلاثة السابقة لا يمكن أن تظهر في مسرحية واحدة، إلا فيما يعرف بمسرح (الشخصيات والنماذج البشرية)، أما المسرحيات الأخرى فإن المؤلف يركز بشكل كبير على بعد واحد من هذه الأبعاد، أما البعدان الأخران فهو يعيرهما أقل اهتمام^(١).

ونرى أن الكاتب لم يكن يعمل على حشو مسرحياته بأكثر عدد ممكن من الشخصيات؛ إذ ما يعرف عن مسرحية الطفل: أنها لا بد وأن لا يكون عدد شخصياتها زائداً عن مستوى قدرة الطفل على التذكر والاستيعاب، فكلما كثر عدد شخصيات المسرحية، كلما تشتت انتباه الطفل وضاع بين شخصية وأخرى، فيصبح غير قادر على حفظ دور كل شخصية. فجميع مسرحيات البراعم المؤمنة تعتمد على عدد قليل من الشخصيات، ففي مسرحية (زواج بدرهمين) اعتمدت على أربع شخصيات، هي (رسول الخليفة عبد الملك بن مروان، وسعيد بن المسيب، وعبدالله بن أبي وداعة، و بنت سعيد). وفي مسرحية (أحد العمرين) مثلها خمس شخصيات فقط، (عمر بن الخطاب، وأبو جهل، وفاطمة بنت الخطاب، وزوجها سعيد بن زيد، وخباب بن الأرت)، وغيرها من مسرحياته التي لا تتجاوز هذا القدر من الشخصيات.

ويمكن تصنيف الشخصيات الدرامية على حسب وظيفتها المسرحية ودورها الدرامي

إلى ما يلي :

(١)نجيب، أحمد: في أدب الأطفال، مرجع سابق، ص ٩١.

١ - الشخصية المحورية:

هي الشخصية التي تتمحور ويدور حولها النص المسرحي، وتواجه أكبر قدر من الاختبارات والقدرات التي **تصنع** الأحداث ويدور الفعل حولها، وعادة ما تكون الشخصية المحورية فرداً واحداً، " ولكي يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية، يجب أن تكون بين هذه الشخصيات شخصية محورية من ذلك الطراز القوي العنيد، الذي لا يقنع **بأنصاف** الحلول" (١) ففراها في شخصية حنظلة بن عامر في مسرحية (غسيل الملائكة)، وشخصية الخنساء في مسرحية (أم تستحق التكرم)، وشخصية حمزة بن عبد المطلب في مسرحية (حمزة أسد الله).

٢ - الشخصية المضادة:

هي الشخصية التي تقف ضد الشخصية المحورية، وهي توازي الشخصية المحورية في الأهمية؛ بالنسبة لاكتمال وبلورة النص المسرحي، ومن شأنها أن تزيد من وضوح ودقة البنية الدرامية، ووظيفتها الأساسية هي معارضة الشخصية المحورية (٢)، مثل: شخصية جبلة بن الأيهم، حينما وقف ضد شخصية عمر بن الخطاب في مسرحية (كلنا سواسية) فمعارضة جبلة لعمر بن الخطاب نتجت عنها ظهور علامات أخلاقية، تكشف عن عدل ومساواة عمر بن الخطاب، وتطبيقه لأحكام الدين الإسلامي، وأيضاً تمثل هذه الشخصية شخصية **أبي** عامر الراهب، حين وقف ضد ابنه حنظلة عندما أعلن إسلامه في مسرحية (غسيل الملائكة).

٣ - الشخصية الكاشفة:

هذا النوع من شخصيات النص المسرحي تسهم في الكشف عن الصفات والخصائص الدرامية للشخصيات الأخرى بفعل توافقها أو تصادمها معها؛ ولهذا سميت بـ " الشخصية التي تكشف عن مميزات شخصية أخرى بفعل تضادها التام معها، وقد تؤدي هذه الشخصية دوراً رئيسياً في الفعل وتخدمه "، نحو: شخصية **أبي** جهل، وما بثه من علامات كلامية أو فعلية محاولة منه لردع كلاً من الشخصيتين المحوريتين: حمزة بن عبد المطلب في مسرحية (حمزة أسد

(١) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية، مرجع سابق، ص ٧٥.

(٢) ينظر: المرجع السابق، ص ١٠٠.

الله)، وشخصية عمر بن الخطاب في مسرحية (أحد العمرين)، والتي كان لهذه المحاولة أن كشفت عن العلامات والسمات التي تتميز بها الشخصيتان؛ كالشجاعة والقوة، والسيادة في قومهما، وكذلك تحريك الوازع الديني في أنفسهم؛ حتى **عَدَّوا** أشهر صحابة الرسول ﷺ.

" ولئن كانت بنية الزمان والمكان إلى الثبات والقرار أقرب، فإن بنية الشخصيات تتميز بالحركة والتحول داخل هذا المعطى الثابت - أي: المكان - فتسِمه بالفعل والتنوع"^(١)، فالشخصيات التي تتسم بالحركة والفاعلية هي التي تسهم في تطوير الأحداث، وتدفع بها نحو نهاية معينة؛ أي أن وجود الشخصية مرتبط بوظيفة تؤديها داخل النص، فتتنوع أشكال التعبير الجسدي للشخصية فتتمثل في:

- **الإيماء والإشارة:** حيث تعتبر الوسيلة التواصلية الثابتة بعد اللغة، والإيماء بإمكانه توليد علامات كثيرة جدا، لها دور فعال في العرض المسرحي؛ لأنه يجعله مرتبطا بالمحتوى الدلالي الذي يرغب الممثل في التعبير عنه " فهو يسعفه في إبراز ملامح الشخصية باعتبارها كائنا منفردا جسديا، وعندما يقوم الممثل بانتقاء بعض الأوضاع الجسدية والإيماءات، فيكرها أثناء الدور حتى تصبح سمة مميزة لتلك الشخصية، يكفي أن يغير الممثل إيماءاته؛ حتى يدرك المتفرج أنه انتقل إلى أداء شخصية أخرى"^(٢)، فقد يلجأ الممثل أو الشخصية للتعبير عن انفعالات الشخصية وعواطفها؛ من: فرح أو حزن، وألم ويأس، فيتعرف المتفرج على العمق النفسي للشخصية.

فلاحظ أن الكاتب اعتنى بهذه التعبيرات من الإيماءات في رسم شخصياته، ففي مسرحية (لا مساواة مع الأبطال) أظهر فيها وفد قبيلة عضل حين غدروا بالصحابة الستة؛ حيث أظهر عليهم علامات الانتقام والكبرياء والاستهزاء على ملامح شخصيات الوفد، فجاء في النص: " يفتح الستار على الوفد يحيط بالأسيرين زيد وخبيب، مربوطين بالحبال والسلاسل، وقد بدت عليهما آثار القتال، وعلائم الدماء واضحة جلية.

(١) باكثير، علي أحمد، فن المسرحية، مرجع سابق، ص ١٠١.

(٢) الوسلاقي، البشير: شخصيات الصاهل والشاحج للمعري، مجلة كتابات معاصرة، المجلد السابع، العدد ٢٦،

رجل من الوفد يضحك ويقترّب من الأسيرين ويقول: إنا والله ما نريد قتلكما، وما كنا نريد قتل أصحابكم (بتهكم)، كنا نريد أن نصيب بكم شيئاً من أهل مكة.

الرجل الثاني (باستهزاء) : وتعلمون أن قريشا تدفع ثمن الواحد منكما وزنه ذهباً، وكل ما نطلبه كم مال، وإنها لصفقة رابحة" (١).

وفي مسرحية (في بلاط النجاشي) ظهرت فيها شخصية النجاشي - ملك الحبشة - حين استدعا الصحابي جعفر بن أبي طالب رضي الله عنه ليفهم منه تفاصيل الدين الجديد، الذي ظهر بين قومهم، فطلب منه جعفر أن يأذن له الملك أن يتحدث باسم الصحابة، فسمح له النجاشي وبدأ يتحدث، فجاء في النص: (يصغي الملك لجعفر.. ويهز رأسه كلما تكلم جعفر قليلاً) فتتضح في النص علامات حركية؛ تتمثل في: هز الرأس، فهذه الحركة توحى للمتلقى علامة الرضا من قبل النجاشي لقبول كلام جعفر عن هذا الدين والاعتناع به.

وفي مسرحية (أسرة الشهداء) تظهر فيها شخصية السيد، ابن مخزوم حين علم بإسلام أسرة آل ياسر، حين يقول: "أنا سيد بني مخزوم، وسيعرفون ماذا سيفعل بهم، فيدق على صدره ويشير بأصبعه نافياً: لن أتركهم يا أبا الحكم.. لن أتركهم يتابعون هذا الدرب الجديد، قسماً باللات والعزى.."^(٢)، فالعلامات الحركية التي ظهرت على الشخصية؛ من الضرب على الصدر والإشارة بالأصبع، تولد علامات تحذيرية تُخدم النص والموقف التي وضعت فيه.

- تعابير الوجه:

يقصد بها هيئات الوجه ومظهره، وهو يؤدي وظائف دلالية هامة " فهو يؤشر على سن الشخصية وجنسها، ومزاجها وحالتها الذهنية والفكرية، وقد يدل كذلك على انتمائها العرقي والاجتماعي والطبقي"^(٣) ومن شأنه أن يعكس إحساسات الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها.

(١) المعماري، محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط ١، دار الأمان، الرباط. المغرب، ٢٠٠٦، ص ٤٠.

(٢) سليمة، محمد موفق: مسرحيات البراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ٦.

(٣) المعماري، محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص ٤٥.

فوجد في مسرحية (في بلاط النجاشي) جاء نص المسرحية (يدخل عبد أسود يحمل حربة، هيئته تدل أنه حاجب على باب القصر، ينحني ثم يقول)، فتظهر هنا علامات دلالية توضح طبقة وجنس الشخصية في قوله (عبد أسود).

كما تظهر شخصية عمر بن الخطاب في مسرحية (كلنا سواسية) ، حين أعلن أمير الغساسنة إسلامه، فكان ردة فعله: (تهلل وجهه مستبشراً فرحاً) بخبر إسلامه، وفي موضع آخر من مسرحية (أحد العمرين) ظهر عمر في بداية المسرحية بحالة غضب وحقد على المسلمين، خاصة بعد إخباره بإسلام أخته فاطمة وزوجها، وفي نهاية المسرحية يتغير حال عمر بعد إسلامه، فجاء في نص المسرحية: (أبو جهل: أراك عدت بغير الوجه الغاضب الذي تركتك عليه في الطريق !! أترك غيرت رأيك ؟، عمر: جئت لأخبرك أني قد آمنت).

فتغير ملامح وجه شخصية عمر بن الخطاب في المواقف السابقة كان من شأنه أن يولد علامات وظيفية تخدم عرض المسرحية، وتختصر كثيراً من المدلولات الكلامية، التي تستغرق وقتاً في عرضها ، أو لا توحى بالمقصود للمشاهد أو القارئ.

٤ - الزمن:

يدخل عنصر الزمن في النص المسرحي مع بقية العناصر الأخرى بشكل وثيق، وأكثر تلك العناصر هي الأحداث التي تقوم بها الشخصيات وفق خواصها الدرامية " فالحدث: اقتران فعل بزمن، والسمة الغالبة هي: العودة إلى الماضي بمستوى الزمان لوقوع الأحداث، فلا نجد متواليات الزمن الاعتيادي؛ كالساعات والشهور والسنوات، إنما نجد تداخلاً زمنياً حسبما يقتضيه وقوع الأحداث وتسلسلها ضمن مسار الفعل الدرامي" (١).

ويعرف الزمن -أيضاً- بأنه: " المدة الواقعة ما بين حادثتين، والأزمنة الحديثة، والزمان في أساطير اليونانيين هو: الإله الذي ينضج الأشياء ويوصلها إلى نهايتها، والفرق بين الزمان والدهر هو السرمد" (٢).

(١) المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: الأزمنة والأمكنة، ج١، الشُّرُون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١، ص ٨٧.

(٢) صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢، ص ٣٣٠.

والزمن هو " مدة قابلة للقسمة، وهو صيغة تطلق على الوقت القليل والكثير، والزمن هو الوقت ما بين فترتين أو أكثر، وإذا قيل للشيء: أ زمن. فمعنى ذلك: طال عليه الزمان "(١).

ويدخل مفهوم الزمن في حزمة من الامتداد والتوسع في المعنى الشكلي والتأويلي الفكري للأحداث؛ إذ في وقت قصير جداً يتم فيه إيضاح أفكار وتجارب استغرقت زمناً طويلاً حتى توصل العقل الفكري إلى فك شفرات الأحداث، والتعرف عليها والتعامل معها كأساس أخذ في التطور بواسطة مراحل الزمنية.

والزمن -أيضاً- المدة المعنوية التي يتشكل منها إطار كل حياة، وحيز كل فعل وكل حركة، وإنها ليست مجرد إطار، بل إنها البعض الذي لا يتجزأ من كل الموجودات وكل حركتها ومظهر سلوكها"(٢).

يبث العرض المسرحي دلالات وعلامات وشفرات متنوعة، تتعلق بطبيعة المشهد المسرحي واتجاهاته، مع المحافظة على تكوين صورة بصرية جمالية، تحتوي على نماذج إبداعية، ويعمل العرض المسرحي على تحريك أحاسيس المتلقي نحو إدراكه للزمن، وتفسير أحداث المسرحية حسب زمن العرض أو القصة الدرامية، فإذا كانت الأحداث في الأزمنة الماضية، فالمتلقي يعيش تجربة إدراك الزمن الماضي وكأنه يحيا في الماضي"(٣).

ويهدف البناء السينوغرافيا إلى: تحديد دلالات وعلامات الزمن بوساطة الشفرات والرموز الموجودة في تكويناتها " إذ إن مرجعيات بناء السينوغرافيا تتخذ صورتين، فهي إما أن تكون تشكيلية (حجم، مساحة، الألوان، ضوء)، أو تكون مسرحية (عرض)، مثل (الإضاءة، والأزياء، والمناظر، الموسيقى) وهذه المرجعيات باستطاعتها أن تدل على الفترات الزمنية للأحداث والتعبير عن الزمن بمستوياته، عن طريق الصورة البصرية التي تبثها فوق خشبة المسرح،

(١) الشحاذ، أحمد محمد: لغة الزمن ومدلولاتها في التراث العربي، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٠، ص

(٢) الزايد، عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، تونس، ١٩٨٨، ص٧.

(٣) انظر / محمد الجبوري، محمود الربيعي: الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد ٥٩،

التي تشكلت بوساطة الرؤى الإخراجية، وبإثراء الفضاء المسرحي بتعدد زوايا النظر والتلقي المباشر للفضاء" (١).

لكن في هذا البحث اكتفينا في دراستنا لمسرحيات (للبراعم المؤمنة) بالنص المسرحي بعيداً عن العرض وعلاماته؛ حيث يتضمن النص المسرحي **جمالاً** لغوية تبث معاني وعلامات عن طبيعة العلاقات المكانية والزمانية الخاصة بالشخصيات والإحداث داخل البناء الدرامي للنص، ففي مسرحية (أسرة الشهداء) يتضح الزمن في نصها المسرحي، فجاء في بداية الفصل الثاني: (ياسر وسمية والدا عمار جالسان في بيتهما يتناولان عشاءهما، يدخل عمار ضاحكاً مستبشراً. ينظران إليه. عمار: السلام على أبي، السلام عليك يا أمي، لقد جئتكما هذه الليلة من عند خير الناس، وخير الأنبياء محمد ﷺ).

وفي مسرحية (كلنا سواسية) يظهر الزمن في قوله: (عمر جالس بعد موسم الحج يدعو الله وحوله بعض الصحابة: اللهم بارك لنا حجنا، وألهمنا العمل على إبقاء بيتك مطهراً للطائفين والعاكفين والركع السجود)، ففي **كلا** المسرحيتين ظهرت علامات الزمن في النص، من خلال حديث الشخصيات وأفعالها.

وفي مسرحية (زواج بدرهمين)، جاء في بداية الفصل الثاني (صوت الراوي: وتمر الأيام وما زال سعيد على رأيه يرفض تزويج ابنته من ابن الخليفة..).

ففي المقطع السابق تظهر علامة لإحدى تقنيات الزمن؛ وهي الخلاصة، والتي يقصد بها: "تلخيص حوادث عدة أيام، أو عدة شهور أو سنوات في مقاطع معدودات، أو في صفحات قليلة، دون الخوض في ذكر تفاصيل الأشياء أو الأقوال" (٢)، فهنا الكاتب يختصر **عدداً** من الأيام التي مرت على الشخصية الرئيسية في المسرحية - سعيد بن المسيب - وهو يفكر في طلب الخليفة عبد الملك بن مروان منه بتزويج ابنته لأبنه الوليد، لكن سعيد بن المسيب يختار **لا** ابنته من هو أكثر علماً ووقاراً وهو (عبدالله بن أبي).

(١) محمد الجبوري، محمود الربيعي: الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، المرجع السابق: ص ١٨٧.

(٢) الحيداني، حميد: بنية النص السردي، مرجع سابق، ص ٧٥.

وفي استخدام الكاتب لهذه التقنية - الخلاصة - تنبيه للمتلقي بطول الفترة التي قضاها العالم سعيد بن المسيب - كما وصفه النص - في التفكير لزواج ابنته، ولم يتخذ قراره إلا بعد تفكير وترو، وكيف إنه لم يغتر بالخلافة والمناصب وأمور الدنيا، فقد أظهر الحوار في المسرحية قول سعيد بن المسيب لرسول الخليفة: (إني أعلم أن ابنتي تعجب الوليد ابن الخليفة وولي عهده، ولكن ابنة سعيد لا تطمع بزواج من أبناء القصور والزخرف، وكلي ثقة بأن الخليفة سوف يزينها بالحلي والذهب حتى ترضى، وسوف يسكنها أجمل منازل الشام وأحلاها، ولكن..).

وتظهر -أيضا- هذه التقنية في مسرحية (أولاد أبي أحيحة) فقد جاء فيها: (صوت من خلف الستار: ويموت أبو أحيحة سيد قومه، ويخلفه في مكان الصدارة ولده أبان، ويؤمن الحكم برسول الله مع أخويه خالد وعمرو.. ويبقى أبان والعاص وعبيدة وسعيد من بين مشركي قريش، ويهاجر خالد وعمرو إلى الحبشة، ويهاجر الحكم مع رسول الله إلى المدينة، ويبدأ الصدام بيدر؛ ويقتل فيها عبيدة والعاص كافرين.. وتمر السنون..).

فهنا أجمل الكاتب واختصر عدة أيام وسنين من زمن القصة الحقيقي؛ حتى يصل بالمتلقي إلى الذروة في أحداث المسرحية، وهي إسلام بقية أولاد أبي أحيحة (سعيد وأبان).

وتظهر علامات دينية باختيار الكاتب لتوقيت الزمن في بعض مسرحياته، ففي مسرحية (كلنا سواسية) جاء في بداية الفصل الثاني: (عمر في التشهد الأخير، يصلي.. وبعض الصحابة جالسون.. ضحيج من خارج المسجد، ينهي عمر صلاته.. يدخل إليه صحابي مبشرا.. أبشر أمير المؤمنين، أبشر بقدوم جيلة مؤمناً...).

وفي مسرحية (أم تستحق التكريم) ظهر فيها: (الأم تصلي في القعود الأخير، تسلم، استغفر الله.. استغفر الله.. طرّق على الباب.. الأم: لا بد أنهم قد أتوا.. من يطرق الباب؟..).

وفي مسرحية (حمزة أسد الله) جاء فيها: (ثلة من الصحابة في دار ابن الأرقم - في آخر صلاتهم.. التشهد.. التسليم - يتحلّقون.. أحدهم: أسمعنا يا ابن الأرقم شيئاً مما حفظته من رسول الله.. نود سماع القرآن قبل أن ننصرف من عندك..).

ونرى أيضاً مسرحية (أحد العمرين) قد ورد فيها: (سعيد وفاطمة.. وولدان لهما في

التشهد الأخير - يسلمون. سعيد: استغفر الله..).

فالزمن هنا كان واحداً وهو التشهد الأخير من كل صلاة؛ ولأن الصلاة ثاني أركان الإسلام وبها يتصل العبد بربه، وهي أول ما يحاسب عليها العبد في الآخرة، وما يترتب عليها من تهذيب للنفس وتطهيرها من كل منكر ورذيلة، فإن الكاتب يركز أن يتناولها في مسرحياته؛ وذلك لتعليق الطفل بها وتعويده عليها.

٥- الفضاء الدرامي:

الفضاء المسرحي يعد دعامة مهمة من دعومات النص، التي يوليها المؤلف اهتماما كبيرا، فهو العرض التصويري المادي أو الوهمي الذي يتم فيه الحدث، وهو المكان الذي تتصارع فيه الشخصيات، ويعتبر الجانب البصري الذي يقدمه المؤلف، ويتم بناؤه في خيال القارئ أو المتلقي عن طريق النص المسرحي نفسه.

وهو العنصر الأكثر وضوحاً في العرض المسرحي؛ إذ أنه لا وجود لـ "عرض مسرحي" دون ديكور يوحي إلى المكان الذي تجري فيه الأحداث، ففي النص أو العرض أول ما نتلقاه من العلامات التي تشير لنا إلى عنصر المكان - كما أنه أول شيء يقرأ فيه النص الدرامي - هي تلك التي يضعها المؤلف للدلالة على عنصر المكان^(١).

وتعد لغة النص سلطة فاعلة في تقرير مصير النص، وإيضاح مدلولاته وخفاياه؛ من: فضاءات، وشخصيات، وصراعات "كلما كانت لغة النص مترعة بالدلائل، ومشفوعة بالرؤى التجديدية، ومكتنزة بالأفكار، فإن الحوار سيكون خيراً وسيلة لإيصال الجوهر الفلسفي القابع خلف المعنى الظاهري للغة نفسها، فضلاً عن ذلك كونها تخلق الفضاء الدرامي للمسرحية"^(٢).

وقد يتدخل مصطلح المكان المسرحي والفضاء المسرحي؛ لما بينهما من اتصال، فالمكان هو الذي يدور فيه العرض سواء أكان ذلك في مسرح مكشوف بالهواء الطلق، أم في المدرسة،

(١) بلخير، عمر: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط ١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣،

ص ٩.

(٢) الاعسم، باسم: استفهام في جدل النص المسرحي، صحيفة التاخي، العراق، العدد ٧٤٦٥، ٢٠١٣م.

أم في خان..، أما الفضاء المسرحي يطلق على المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله في خياله، وعلى المكان الذي نراه على الخشبة، ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات^(١)، وبهذا يكون الفضاء المسرحي أكثر اتساعاً من مفهوم المكان المسرحي.

والفضاء الدرامي يعتمد على النص الدرامي المكتوب، فإذا كانت كلمة الدراما تطلق على: كل ما يكتب للمسرح، فيظهر جلياً الفرق بين ما يسمى: مسرحي، وما يسمى: درامي " فصفة المسرحي تقتصر على ما يحدث بين **المؤدين** أنفسهم من ناحية، وبينهم وبين الجمهور من ناحية أخرى، أما صفة الدرامي فإنها تشير إلى شبكة العوامل التي تساعد على خلق العالم المتخيل"^(٢).

وينقسم الفضاء المسرحي إلى قسمين: داخلي، وخارجي^(٣).

فالفضاء الداخلي: هو الفضاء المنظور الذي يشاهده المتلقي على خشبة المسرح، وهو فضاء النص الدرامي الحتمي الذي حدده المؤلف سلفاً أننا كتابة النص، وفيه تدور عملية التمثيل أمام أعين الجمهور.

أما الفضاء الخارجي: فيكون خارج إطار الرؤية البصرية المباشرة، وتحدث فيه أحداث ذات أهمية قصوى، لها تأثير على تطور الصراع الدرامي، وتسهم في إثارة ذهن المتلقي (قارئاً - مشاهداً)؛ من خلال محاولة ربطه بين الداخل والخارج في العمل الدرامي.

فالفضاء الدرامي لا يوجد إلا من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب أو النص، وهو لذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يبدعه المؤلف الدراسي بجميع أجزائه، وتشكيل الفضاء الدرامي من الكلمات يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية، التي تستطيع اللغة التعبير

(١) اليوسف، كرم: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط١، دار المشرق، سوريا، ١٩٩٤ م، ص ٥٣.

(٢) أدريان بييج: موت المؤلف، ترجمة مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون، مراجعة نهاد صليحة ص ٢٧ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس ١٩٩٣ م.

(٣) حنا سولينكوف: المرأة والفضاء المسرحي، ترجمة محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون وزارة الثقافة المهرجان الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٠ م، ص ١٩.

عنها^(١).

وفضاء لغة النص فضاء مجرد، على المثلي أن يبينه بالمخيلة في خياله، ويبنى هذا الفضاء من خلال قراءة النص، التي تعطي للقارئ الصفة المكانية لعلم الحادثة الدرامية، وحيز وقوعها، وتستنتج عناصر هذا الفضاء انطلاقاً من التوجيهات الزمانية والمكانية الموجودة في الوصف النصي، والملاحظات التي تكشف عن طريق حوار الشخصيات^(٢).

فيمكن من خلال الفضاء الدرامي إيجاد دلالات، وإحالات تبعث تكاملية بين النص الدرامي والعرض المسرحي، فنجد في مسرحيات (للبراعم المؤمنة) **أن الكاتب نوع** في اختيار الفضاء الدرامي بما يلائم مكونات المسرحية؛ لأن الفضاء يلعب دوراً آلياً في إنتاج معنى النص الدرامي، لا يقل عن الدور الذي يقوم به الإخراج في إبراز العرض المسرحي، فأول فضاء طغى على أغلب المسرحيات هو فضاء المسجد؛ ليتناسب ذلك مع الصراع الديني والأخلاقي الذي تحتويه نصوص المسرحيات، فأسهم هذا الفضاء في اكتمال علامات النص ودلالاته، ففي مسرحية (لا مساواة مع الأبطال) جاء في مقدمة عرضها: (فشا النفاق في المدينة، وكثر بعد غزوة أحد، وتلمس الأعداء فرصاً للإيقاع بالمسلمين والقضاء عليهم.. ومن هذا وفد (عضل) المؤلف من ثلاثة أشخاص، يكشف الستار عنهم يجلسون في مسجد رسول الله ﷺ، ينتظرون جواب رسول الله ﷺ لهم. يقترب منهم صحابي من صحابة رسول الله الموحدين في المسجد.. الصحابي: أهلاً بكم في مسجد رسول الله..).

فالمسرحية مقتبسة من أحداث واقعية حدثت في زمن الرسول، لكن لم تورد التفاصيل؛ كيف لقاءهم بالرسول؟ أو مكانهم بالضبط؟ فقد اكتفت كتب التاريخ والسيرة بذكر وفد قدم على الرسول ﷺ بعد أحد...، فالمكان هنا (المسجد) هو من اختيار الكاتب - أو من تخمينه بما أن الأحداث صارت في أول عصر الإسلام - حتى يتماشى ذلك مع أحداث المسرحية ومصداقيتها، ونلاحظ أن الكاتب ابتعد في كل مسرحياته عن التمثيل المباشر لشخصية الرسول ﷺ، فنراه يكتفي بالتلميح له على لسان إحدى الشخصيات **الأخر** في

(١) اليوسف، كرم: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص ٦٦.

(٢) باتريس بافيس: الفضاء في المسرح، ترجمة محمد سيف، مجلة الأقلام، العدد الثاني، شباط، ١٩٩٠ م، ص ٥٣.

المسرحية، ففي الأحداث الواقعية للقصة في المسرحية السابقة - لا مساواة مع الأبطال - تم مقابلة الوفد بالرسول ﷺ والسماح منه لصحابته الستة بمرافقة الوفد، فجعل الكاتب المسرحية **تبدأ** على أن هذا الوفد قد قابل الرسول، حتى لا يتطرق المؤلف إلى التمثيل لشخصية الرسول ﷺ، ف جاء في نصها:

" الصحابي: أتراكم تنتظرون الرسول في أمرٍ ما جئتم بشأنه؟. أحد الوافدين: لقد رأينا النبي الكريم قبل قليل، ونحن بانتظار جوابه. الصحابي: وعم سيحييكم رسولنا محمد ﷺ؟
الوافد: قد أعلمناه أننا رهط من قبيلة (عضل) ، وجئنا نعرض إسلام قومنا عليه ونصرتنا له، ولقد سألناه أن يبعث معنا نفرا من أصحابه ليفقهونا في الدين ويقرئونا القرآن، ويعلمونا شرائع الإسلام.

(يدخل ستة من الصحابة المسجد، وعلى رأسهم خبيب بن عدي) خبيب: السلام على ضيوف رسول الله (يردون السلام) ولقد أرسلنا رسول الله ﷺ إليكم، وانتقانا لكي نكون معكم -إن شاء الله- بناء على طلبكم" (١).

فهنا نستنبط أن الكاتب تعمد هذا الحدث والحوار؛ حتى لا يمثل شخصية الرسول، وهذا علامة احترام ووقار وتأدب مع نبينا محمد ﷺ، فاختر أن يكون الفضاء الذي تدور فيه المسرحية هو مسجد الرسول؛ ليتنبأ القارئ أو المشاهد بمصداقية المسرحية، وقبول أدوار الشخصيات، وكان في بداية عصر الدعوة الإسلامية تعقد الاجتماعيات والاتفاقيات في المسجد؛ فهذه الأسباب جعلت المؤلف ينتقي فضاء المسجد؛ حتى تنطلق منه فصول المسرحية.

وفي مسرحية (كلنا سواسية) اختار -أيضا- فضاء المسجد؛ حتى يبدأ منه فصلها الأول: " في المسجد النبوي يجلس أمير المؤمنين وحوله صحابيان في ثياب أقرب إلى التواضع، يدخل صحابي ثالث ويدنو من عمر: يا أمير المؤمنين، رجل في باب المسجد، يريد مقابلتك ويحمل لك رسالة" (٢) فالمسرحية -أيضا- مقتبسة من أحداث واقعية حدثت في زمن عمر بن

(١) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ٨٤.

(٢) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ١٣٩.

الخطاب، وكتب التاريخ لم تورد الأحداث بالتفصيل في إسلام أمير الغساسنة، لكن براعة الكاتب هي التي صاغت أحداث المسرحية واختيار فضائها - المسجد - حتى أضفت عليها عنصر التشويق والقبول من قبل المتلقي .

يعتبر الفضاء المسرحي أيقونة النص، ويتشكل العرض كصورة مرئية من القنوات النصية، باعتبار النص نسق علامات لغوية، ومحمل هذه العلامات والمدلولات اللغوية التي يحملها الوصف والحوار تقدم تصوراً لفضاء مكاني؛ ففي مسرحية (في بلاط النجاشي) قدم الحوار بين الشخصيات والوصف - في بداية عرض المسرحية- تصوراً للحيز المكاني، الذي دارت فيها أحداث المسرحية، فجاء في بداية نص المسرحية:

" النجاشي يجلس على كرسي الملك، وحوله ثلاثة من الرهبان وقوف يشاورهم.

النجاشي: هل من جديد وسط أفراد الرعية ؟

الراهب: البلاد بخير يا ملكنا، وكل الأمور تجري على ما يرام، وإذا كان الملك عادلاً مثلكم، فإن الحب والسلام سيسودان أرضه وشعبه دون شك يا مولاي"^(١).

وفي مسرحية (حمزة أسد الله)، ومسرحية (أحد العمرين) جاء الفضاء صريحاً وهو (دار ابن الأرقم) وهذا المكان واقعي في أحداث القصتين كما وردتاً في كتب التاريخ - فكما مر بنا أن جميع المسرحيات هي لقصص واقعية حدثت في أول العصر الإسلامي - فتتجلى هنا علامات تعليمية ودينية، تظهر في تعليم الطفل مكانة هذه الدار- ابن الأرقم - في بداية عصر الدعوة الإسلامية؛ حيث كانت مقر اجتماع المسلمين، ومكان تعليمهم أسس الإسلام، وما ينزل من القرآن الكريم.

وللشخصيات المسرحية التي يخلقها المؤلف وأفعالها دوراً في صياغة الفضاء الدرامي وتكوينه " حينما تنشئ صورة لعالم النص وبنائه الدرامي: فهذه الصورة -بكل تأكيد- تنتج عن أفعال الشخصيات، وعلاقتها فيما بينها في عملية تطور سياقات الأحداث وتسلسلها

(١) المرجع السابق، ص ١٩.

"(١)، فهذا ما حدث في مسرحية (غسيل الملائكة)، التي رسمت شخصياتها الفضاء الدرامي المتخيّل لدى القارئ، فافتتح الفصل الثاني من المسرحية على النحو التالي:

"ثلاثة من صحابة رسول الله يضمّدون جراحهم، وقد بدت آثار أحد على أجسامهم، وأنّهم القتال، والدم ما زال يروي قصة بطولاتهم.

أحدهم ١: إنا لله وإنا إليه راجعون... إن مصيبتنا لتهون أمام سبعين شهيداً من خيرة صحابة رسول الله.

٢: لقد كان على رأسهم سيد الشهداء حمزة، رحمكم الله شهداء أحد "(٢).

ومن المعروف أن الطفل ينفر من مشاهد العنف والقتال؛ ولهذا الشعور لم يرد فضاء المعركة مباشرة في المسرحية، على أن سير الأحداث يتم ذلك، لكن الكاتب اكتفى بفضاء ما بعد المعركة، التي وضحتها الشخصيات وحوارها وأفعالها - كما مر بنا في المقطع السابق - فبمجرد قراءة المتلقي المقطع السابق من المسرحية، ستظهر علامات توشي للطفل أنه دارت معركة بين المسلمين والكفار، والتي أطلق عليها: معركة أحد - كما جاء في نصها - وكان من شهدائها (حنظلة بن أبي عامر) الذي يعتبر الشخصية المحورية في النص المسرحي، ويتوالى حوار الشخصيات في هذا الفصل؛ حتى يتضح معنى عنوان المسرحية (غسيل الملائكة) للمتلقي، حيث جاء فيها: " يدخل صحابي جديد.. ينظر، ويعرف الموقف: السلام عليكم. يردون التحية.

أبو عامر: ألا تغسلون موتاكم؟ ألا تغسلون الدماء التي تغطي ولدي؟

الصحابي ٣: لقد انتهى تغسيل ولدك، والشهيد عندنا لا يغسل، فدماؤه تغسله.

الصحابي الداخل: ومع ذلك فحنظل قد غسل من دون الآخرين من الشهداء!!

الصحابي ٢: وكيف هذا!؟

(١) باتريك بافيس: الفضاء في المسرح، ترجمة محمد سيف، مجلة الأقلام، العدد ٢، بغداد، شباط، ١٩٩٠، ص ٥٤.

(٢) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ٧٨.

الصحابي الداخل: إن رسول الله ﷺ قد اطلع عليه، ثم قال: إني رأيت الملائكة تغسل حنظلة بن أبي عامر بين السماء والأرض، بماء المزن في صحاف الفضة. **وحقاً!** فلقد ذهبنا ننظر إليه، فإذا رأسه يقطر ماء وهو ما زال على أرض المعركة... ولقد أكدت زوجته أنه: ما سمع نداء الحرب حتى خرج وهو جنب لم يغتسل... فغسلته الملائكة"^(١).

ونلاحظ تكرار فضاء البيوت في مسرحيات (للبراعم المؤمنة)، نحو: مسرحية (أسرة الشهداء)؛ فقد ورد في نصها: " ياسر وسمية -والدا عمار- جالسان في بيتهما يتناولان عشاءهما، يدخل عمار ضاحكا مستبشرا... ينظران إليه"^(٢).

وفي مسرحية (أولاد أبي أحيحة) جاء فيها: " أبو **أحيحة** نائم في فراشه.. يهب من نومه مذعورا، وهو يصرخ : لا.. لن نسمح لبني عبد المناف أن يتدعوا هذا الدين. يصل صوته إلى داخل البيت حيث ينام أولاده"^(٣).

وفي مسرحية (غسيل الملائكة) نرى فضاء البيت في قوله: " في بيت أبي عامر في المدينة يدور حوار عنيف حول محمد.. بين حنظلة وأبيه"^(٤).

فمكان البيت يمثل الرحم الأول للإنسان، ومكان الاستقرار والسكينة، ومظهر من مظاهر الإحساس بالحماية والأمن؛ لهذا حرص الكاتب على تكراره في مسرحياته، فهذا الفضاء - البيت - يعكس وعي الكاتب بالفضاءات الدرامية، وكيف تتلاءم مع خط سير الصراع في النص، فتسهم -بجانب مكونات البناء الدرامي **الأخر**- في إبراز تطور الصراع والتناقضات إلى أن تصل بالمسرحية إلى اللحظة المنشودة.

تلك كانت المسرحيات العشر بمضامينها وأهدافها، التي ألفها محمد موفق سليمة، ولا نغالي إن قلنا أن: كاتبها قد وفق -إلى حد ما- في نقل جملة من الأهداف والقيم؛ وأهم هذه الأهداف: ترسيخ تاريخنا الإسلامي في نفوس أجيالنا، كما تضافرت تقنيات المسرح؛ حتى

(١) المرجع السابق، ص ٨٠.

(٢) سليمة، محمد موفق: مسرحيات للبراعم المؤمنة، مرجع سابق، ص ٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٠٢.

(٤) المرجع نفسه، ص ٦٧.

أخرجت عملاً مسرحياً يصلح أن يقدم للطفل.

ومن خلال دراستي فإن هذه المسرحيات وما تحويه من قيم تبقى عملاً متميزاً من بين الأعمال التي أنتجت للطفل للمسلم، خاصة وأن الكتابة للطفل ليست بالأمر الهين، ولو لقيت هذه المسرحيات العناية -قصد تبليغها الأطفال، وليس عن طريق القراءة فقط- فسوف تزيد من صقل إحساس الطفل، وإثراء خياله، وتنمية وجدانه، وتحفيزه على الإبداع والتأمل الخلاق، كما تعرفهم على المبادئ القيم الإسلامية.

الختامة

الخاتمة

تناول البحث دراسة أدب الأطفال للكاتب: **محمد** موفق سليمة . **أبي** البراعم . من الناحية السيميولوجية، التي تسعى إلى تفكيك النص الأدبي وتحليله؛ من أجل الوصول إلى معانيه غير المصرح بها، والكشف عن ثقل هذه المعاني، والدور الذي تلعبه في إثراء العمل الأدبي، سواء كان نصاً، أو رسماً ن أو صورة، أو لونا، والتي هي في الحقيقة ليست إلا وسيلة اتصالية وتعبيرية، لغتها الخطوط والأشكال والمساحات اللونية؛ أي أنها لغة مبنية على جملة من الدلائل البصرية والأيقونية والسمعية، التي تتضمن الكثير من القيم التعليمية والتربوية.

كما أوضحت دراستي لأدب الكاتب: محمد موفق سليمة عدداً من المضامين النظرية والتطبيقية، وتحليلاتها، وسنوضح أهم النتائج والاستنتاجات؛ وهي كالتالي:

١ - في الجانب النظري: فقد برزت القيم التربوية والتعليمية التي يحتاجها الطفل في

مراحل طفولته المختلفة، وتمثلت في أغلب أعمال الكاتب الأدبية؛ حيث حرص الكاتب على أن يكتب من أجل بناء جيل قارئ، يتذوق ما يقرأ، ويوظف ما يكتسب، ويسهم في تحرير الطفل من العنف والقمع، كما اهتم بتنمية الثقة وروح الانتماء لديهم، وبما يكفل لهم الثبات المتوافق مع روح عصرهم ومتطلباته؛ لتمكن الأطفال من مواجهة التحديات والمتغيرات العصرية؛ وتحميهم من الخضوع والانجراف في الثقافات المتضادة.

كما أكدت الدراسة على توفر المقومات الفنية لقصص ومسرحيات الكاتب - **أبي** البراعم -؛ المتمثلة في: الأحداث، والزمان، والمكان، والتلوين في الشخصيات بين البشرية والأخرى الغير بشرية، وحسن استعماله لعنصر التشكيل البصري داخل البناء القصصي؛ وذلك من خلال طرح الصور التي تسهم في إيصال المضامين، التي توحى بها القصص للأطفال.

٢ - في الجانب التطبيقي: فقد تميزت كتاباته بما يلي:

● على صعيد الألفاظ والتراكيب اللغوية: استخدم الألفاظ والتراكيب السهلة، وتجنب

الغريبة غير المألوفة منها، والإقلال من المفردات والتراكيب المجازية، واللجوء إلى التكرار في الألفاظ والتعابير.

● وعلى صعيد الجملة تركيبها ونحوها: استخدم الجمل القصيرة أو المتوسطة، وتجنب الجمل الطويلة المعقدة. واستخدم الجمل والألفاظ الدالة على المعاني الحسية، وتجنب المجرد المعنوي.

● وعلى صعيد الأسلوب: تحري الوضوح والجمال والدقة، وتجنب الإسراف في الزرطنة والزخرف، والثراء اللغوي المتكلف، وتجنب أسلوب التلميح، والمجازات الغامضة الصعبة، والاقتراب من خصائص " لغة الكلام ".

● اعتمد على اللغة الخاصة بالأطفال، سواء أكانت: كلاماً، أم كتابة، أم صورة، أم موسيقا، أم تمثيلاً.

● شمل جميع الجوانب المتعلقة بالأطفال، من الأشياء الملموسة والمحسوسة، إلى القيم والمفاهيم المجردة.

وأخيراً... فإن هذا الجهد يعد من الإسهامات المتنوعة، التي لا تدعي الشمولية، نسأل الله أن ينفع به الإسلام والمسلمين.

وصلى الله وسلم على من لا نبي بعده..

المصادر

اولاً - القرآن الكريم.

ثانياً - إنتاج الكاتب محمد موفق سليمة في أدب الأطفال وهي:

- سلسلة روضة البراعم المصورة، مكتبة الملك فهد، دار الهدى، ١٤٣٧، ٢٠١٦.
- مجموعة بعد مائدة الإفطار، مكتبة الملك فهد، دار الهدى، ١٤٣٧، ٢٠١٦.
- مجموعة حكايات سعد، مكتبة الملك فهد، دار الهدى، ١٤٣٧، ٢٠١٦.
- مجموعة حكايات قمر الزمان، مكتبة الملك فهد، دار الهدى، ١٤٣٧، ٢٠١٦.
- مسرحيات للبراعم المؤمنة، مكتبة الملك فهد، دار الهدى، ١٤٣٧، ٢٠١٦.

المراجع:

- ابن جني: الخصائص، تر/ محمد علي نجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٥٢م.
- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق عبدالسلام محمد هارون، دار الفكر، ج١٩٧٩، ١٣٩٩، ٦.
- أبو الرضا، سعد: النص الأدبي للطفل (أهدافه ومصادره وسماته، رؤية إسلامية)، عمان، دار البشير، ١٩٩٣م.
- أبو شريفة، عبدالقادر، وقزق، حسين لافي: مدخل إلى تحليل النص الروائي، دار الفكر، عمان، الأردن، ط٢٠٠٨، ٤م.
- أبو معال، عبد الفتاح: أدب الأطفال.
- أحمد، سمير عبد الوهاب: أدب الأطفال (قراءات نظرية ونماذج تطبيقية)، ط١، دار المسيرة، عمان، ٢٠٠٦م.
- أحمد، مرشد: البنية والدلالة في رواية إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان، ط٢٠٠٥، ١م.

- أدريان بيچ: موت المؤلف، تر/ مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون،مراجعة نهاد صليحة،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الخامس،١٩٩٣م.
- إدوارد سايير: اللغة والخطاب الأدبي، تر/سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،بيروت- لبنان،الدار البيضاء-المغرب،ط١،١٩٩٣م.
- إسماعيل، أحمد إسماعيل: الشخصية في مسرح الطفل، الحوار المتمدن، العدد٩٤٤٩. ١٤٤٩.
- إسماعيل، محمود حسن: المرجع في أدب الأطفال.
- الأطرش، يوسف: محاضرات الملتقى الدولي الخامس (السيمياء والنص الأدبي)، الجزائر،٢٠٠٨م.
- الاعسم، باسم: استفهام في جدل النص المسرحي، صحيفة التاخي،العراق،العدد١٩٨٨،١٩٨٨،١٩٨٨م.
- الجابري، حمدي: مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،٢٠٠٠م.
- الحديدي،علي: في أدب الأطفال،ط٦، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٩٢م.
- الحوامدة، محمود فؤاد: أدب الأطفال فن وطفولة، دار الفكر،الأردن،٢٠١٤م.
- الرغيني، محمد:محاضرات في السيميولوجيا،ط١، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ١٤٠٧-١٩٨٧م.
- الزايد، عبد الصمد: مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، تونس،١٩٨٨م.
- الزيدي،عبد المرسل:محاضرات في نظريات الدراما، كلية الفنون الجميلة، بغداد،٢٠٠٤م.
- الشاروني، يوسف: دراسات في القصة القصيرة، دار طلاس، دمشق،ط١،١٩٨٩م.
- الشحاذ، أحمد محمد: لغة الزمن ومدلولاتها في التراث العربي،بغداد،دار الشؤون الثقافية العامة،٢٠٠٠م.
- الشنطي، محمد صالح:في أدب الأطفال.
- الشيخ،محمد عبد الرؤوف: أدب الأطفال وبناء الشخصية.

- الصالحى، فؤاد: علم المسرحية وفن كتابتها، طرابلس، تالة للطباعة والنشر، ط٢٠٠١، م١.
- العناني، حنان عبد الحميد: أدب الأطفال، ط١، دار الفكر العربي، عمان، ١٩٩٩م.
- العوفي، نجيب: مقارنة الواقع في القصة القصيرة **المغربية** (من التأسيس الى التجنيس)، المركز الثقافي العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٧م.
- الفيصل، سمر روهي: أدب الأطفال وثقافتهم، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨م.
- **ألفت**، حقي: سيكولوجية الطفل، مركز الإسكندرية للكتاب، ١٩٩٦م.
- القريطي، عبد الطالب أمين: مدخل الى سيكولوجية رسوم الطفل، دار المعارف، مصر نط١، ١٩٩٥م.
- القصراوي، مها حسن: زمن الرواية العربية، المؤسسة العربية للروايات والنشر، ط١، بيروت-لبنان، ٢٠٠٤م.
- القط، عبد القادر: من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٧م.
- الكيلاني، نجيب: أدب الأطفال في ضوء الإسلام.
- اللبدي، محمد: معجم المصطلحات النحوية **والصرفية**، دار الفرقان، بيروت، ط١، ١٩٥٩م.
- المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد: الأزمنة والأمكنة، ج١، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ٢٠٠١م.
- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير: أحمد بن محمد الفيومي، المكتبة العلمية، بيروت.
- المعماري، محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط١، دار الأمان، الرباط-المغرب، ٢٠٠٦م.
- النابلسي، شاعر: جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٧م.
- الهيبي، هادي نعمان: أدب الأطفال (فلسفته، فنونه، وسائطه)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

- للكتاب، ١٩٨٦م.
- الوسلاطي، البشير: شخصيات الصاهل والشاحج للمعري، مجلة كتابات معاصرة، المجلد السابع، العدد ٢٦، ١٩٩٦م. *****
 - اليوسف، كرم: الفضاء المسرحي دراسة **سيمائية**، ط ١، دار المشرق، سوريا، ١٩٩٤م.
 - أمبرتو إيكو: السيمياء وفلسفة اللغة، تر/أحمد العصيمي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٥م.
 - أوشان، علي أيت: ديداكتيك التعبير والتواصل، درا أبي قراقر للطباعة والنشر، الرباط، ٢٠١٠م.
 - أيدل، ليرن: القصة **السيكولوجية**، تر/محمود السمرة، المكتبة الأهلية، بيروت.
 - باتريس بافيس: الفضاء في المسرح، تر/محمد السيف، مجلة الأقلام، العدد الثاني 'شباط، ١٩٩٠م. *****
 - بحراوي، حسن: بنية الشكل الروائي.
 - بريجيتة بارتشت: مناهج علم اللغة، هرمان باول ناعوم تشومسكي، تر/سعيد حسن بحيري، المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٤م.
 - بريغش، محمد حسن: أدب الأطفال (أهدافه وسماته).
 - بلخير، عمر: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط ١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣م.
 - بول كويلي: علم العلامات، تر/جمال الجزيري، القاهرة.
 - تشارلز تشادويك: الرمزية، تر: نسيم يوسف إبراهيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٢م.
 - تشالز، دانيال: معجم المصطلحات الأساسية في علم العلامات، تر/ شاكر عبد الحميد ونهاد صليحة.

- تودوروف، ترقيطان: مفاهيم سردية، تر/ عبدالرحمن ميزان، منشورات الاختلاف، ط١، ٢٠٠٥م.
- تودوروف: مقولات السرد الأدبي.
- جاب الله، أحمد: العلامة والعمل المسرحي، الملتقى الثالث، السيمياء والنص الأدبي "كلية الأداب والعلوم الإنسانية".
- جاب الله، السعيد: قراءات في أدب الأطفال، مجلة الأثر، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، جامعة ورقلة، العدد الثالث، الجزائر، ماي ٢٠٠٤م. *****
- جاسم، فاطمة عيسى: غائب طعمة فرمان روائيا، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٤م.
- جلال، زلط أحمد: أدب الطفل العربي (دراسة معاصرة في التأصيل و التحليل)، دار الوفاء، مصر، ١٩٩٨م.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر/ محمد معتصم وآخرين، ط١، ١٩٩٧م، المجلس الأعلى للثقافة.
- جيرار دولودال: السيميائيات أو نظرية العلامات، تر/ عبد الرحمن بو علي، مطبعة النجاح الجديدة (البيضاء)، ٢٠٠٠م.
- جين كارل، كتب الأطفال ومبدعوها، تر/ صفاء روماني، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤م.
- حسن، سعيد أحمد: أدب الأطفال ومكتباتهم.
- حلاوة، محمد سيد: الأدب القصصي للطفل، الإسكندرية، مؤسسة حورس الدولية، ٢٠٠٠م.
- حمداني، حميد: بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، ط١، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

- حمداوي، جميل: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرين، العدد الثالث، ١٩٩٨م.
- حنا سولينكوف: المرأة والفضاء المسرحي، تر/محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، وزارة
- حنورة، أحمد حسن: أدب الأطفال، الكويت، مكتبة الفلاح، ١٤١٠.
- د/رمزية الغريب، ميول الأطفال القرائية، مجلة الكتاب العربي، العدد ٤٨، يناير ١٩٩٧م - القاهرة.
- روبرت شولز: السيميا **دو** التأويل، تر/ سعيد الغانمي، المؤسسة العربية، الأردن، ط١٩٩٤م.
- ريكو، بول: الوجود والزمان **و** السرد، تر/ سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٩م.
- زايد، فهد خليل: الأساليب العصرية في تدريس اللغة العربية، عمان - الأردن، دار ياف العلمية، ٢٠١١م، ط١.
- زعرب، صبيحة عودة: غسان كنفاني (جماليات السرد في الخطاب الروائي)، دار **مجدلاوي**، الأردن، ط١٩٩٦م.
- زلط، أحمد: معجم الطفولة، مفاهيم لغوية ومصطلحات، القاهرة، ط٢٠٠٠م.
- زهران، حامد عبد السلام: علم نفس النمو (الطفولة **و** المراهقة)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٦م.
- سلام، هاني أبو الحسن: سيميولوجيا المسرح بين النص **و** العرض، نقلا عن مارتن إسلمن: مجال الدراما - كيف تخلق العلاقات بين المسرح والشاشة؟ دار الوفاء، الإسكندرية، ط٢٠٠٦م.
- سلامة، محمد علي: الشخصيات الثانوية **و** دورها المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار

- الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، ط٢٠٠٧، م١.
- سيزاء قاسم ونصر حامد أبو زيد: أنظمة العلامات (في اللغة والأدب والثقافة)، دار إلیاس، القاهرة، ١٩٨٦م.
- شاکر، سعید محمود: أساسيات في أدب الأطفال.
- شحاته، حسن: أدب الطفل العربي.
- شريط، أحمد شريط: تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصية للنشر، الجزائر، ٢٠٠٩م.
- صالح، صلاح: قضايا المكان الروائي في الأدب المعاصر، دار شرقيات، القاهرة، ط١٩٩٧، م١.
- صليبا، جميل: المعجم الفلسفي، ج١، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٢م.
- طعيمة، رشدي محمد: المفاهيم اللغوية عند الأطفال وأسسها، مهاراتها، تدريسها، تقويمها، ط١، عمان، دار المسيرة، ١٤٢٨.
- طقوس وبسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط٢٠٠١، م١.
- طه، وادي: دراسات في النقد والرواية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢م.
- عبد الحميد، شاکر: عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٥م.
- عبد الفتاح، إسماعيل: أدب الأطفال في العالم المعاصر.
- عبد الله، إبراهيم، سعيد غانم، عواد علي: مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- عبد الله، محمد حسن: قصص الأطفال ومسرحهم، دار قباء، القاهرة.
- عبد المجيد، عبد العزيز: القصة في التربية، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧م.
- عدنان بن ذريل: اللغة والأسلوب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-

- سوريا، ١٩٨٠م.
- عز الدين، إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٤م.
 - عزام، محمد: النقد والدلالة (نحو تحليل سيميائي للأدب)، وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٦م.
 - عطاء، إبراهيم محمد: عوامل التشويق في القصة لطفل المدرسة الابتدائية، القاهرة، ط١، ١٩٨٠م.
 - عطيه، رشدي أحمد: المفاهيم اللغوية عند الأطفال.
 - علوش، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت - لبنان، ط١، ١٩٨٥م.
 - عواطف إبراهيم، وهدى قناوي: الطفل العربي و المسرح، مكتبة أنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٤م.
 - عوض، أحمد عبده: أدب الطفل العربي (رؤى جديدة وصيغ بديلة)، مصر، دار الشامي للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م.
 - فردينان دي سوسير: المحاضرات في الألسنية العامة، تر/ يوسف غازي، مجيد النصر، منشورات المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، ١٩٨٧م.
 - فريال، كامل سماحة: رسم الشخصية في روايات حنا مينه، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط١، ١٩٩٩م.
 - فضل، صلاح: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط١، دار الشروق، ١٩٩٨م.
 - قاسم، سيزا: بناء الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٨٤م.
 - قدامة بن جعفر: نقد النثر، تحقيق / كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٩م.
 - قناوي، هدى محمد: الطفل تنشئته وحاجته، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ١٩٩٩م.
 - كاصد، سليمان: عالم النص (دراسة البنيوية في الأساليب السردية)، دار الكندي، الأردن، (د. ط)، ٢٠٠٣م.

- كامل، عصام خلف: الاتجاه السميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر والتوزيع، م٢٠٠٣.
- ماري إلياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مفاهيم مصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، ط١، ١٩٩٩م.
- ماريا بيرس وجنيفيف لاندرو، اللعب ونمو الطفل، تر/ سيد سليمان وشيخة يوسف الدرستي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ١٩٩٦م.
- مختار القاموس: مادة الصور.
- مرتاض، عبد الملك: مدخل في قراءة البنيوية، مجلة علامات، النادي الأدبي بجدة، ج٢٩، م١٩٩٨. *****
- مقدادي، موفق رياض: البنى الحكائية في أدب الأطفال العربي الحديث، علم المعرفة، الكويت، م٢٠١٢.
- محمد الجبوري، محمد الربيعي: الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، العدد ٢٠١١، م٥٩.
- محمد، أسيل عبد الخالق: توظيف حكايات كليلة ودمنة في نصوص مسرح الأطفال، مجلة جامعة بابل، العراق، المجلد ٢٠، العدد ٢٠١٢، م٤.
- محمود القاضي ومجموعة من المؤلفين: معجم السرديات، دار الغرابي، لبنان، ط١، م٢٠١٠.
- نجيب، محمد: أدب الأطفال علم وفن .
- نمر، موسى عبد المعطي، والفيصل، محمد عبد الرحيم: أدب الأطفال، دار الكندي، إربد، الأردن، م٢٠٠٠.
- نيكول ستاكر: الطفل والكتاب دراسة أدبية نفسية، تر/ مهاء حسين بجبوح، وزارة الثقافة، دمشق، م١٩٩٩.

- هربت ريد، تربية الذوق الفني، تر/يوسف ميخائيل أسعد، منشورات وزارة الثقافة،
- هلال، محمد غنيمي: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٧م.
- همداني، كفايت الله: أدب الأطفال (دراسة فنية)، محاضرات بقسم العربي، الجامعة الوطنية للغات الحديثة، إسلام آباد، جامعة بنجاب، العدد السابع عشر، ٢٠١٠م.
- وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٤م.

الرسائل العلمية

- _ الجزائر، آمال عبد الفتاح: قصص الأطفال في المملكة من (١٣٧٩ الى ١٤١٠)، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة عبدالعزيز بجدة، ١٩٩٥م.
- الحبيد، شفاء عبد الله: قصص عبد التواب يوسف الديني للأطفال دراسة تحليلية وفنية، رسالة ماجستير مقدمة لجامعة أم القرى.
- _ باي، عز الدين: بنية النص الروائي، دراسة نظرية في تقنيات السرد، رسالة دكتوراه في الأدب العربي، إشراف عبد الملك مرتاض، جامعة وهران، ٢٠٠٣-٢٠٠٤م.**
- بختي، صورية: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، رسالة ماجستير، جامعة محمد بو ضياف، الجزائر، ٢٠١٤م.
- شبانة، ناصر يوسف جابر: بحث مقدم من جامعة أم القرى بعنوان: (أدب الأطفال دراية في المفهوم)، العدد السادس، رجب ١٤٣٢- يونيو ٢٠١١م.
- كعسيس، بدرة: سيميائية الصورة في تعليم اللغة العربية، رسالة ماجستير، جامعة فرحات عباس، الجزائر، ٢٠١٠م.
- نورة، جبار: آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير، كلية الآداب والفنون، الجزائر، ٢٠١٥م.